

لحم



مصطفى ناصف ممدوح عدوان
شكري عياد يمني العيد
سفير سرحان ادوار الخراط

صلاح عبد الصبور

الميلاد العاشر بعد الرحيل



العدد الأول • يناير ١٩٩٢

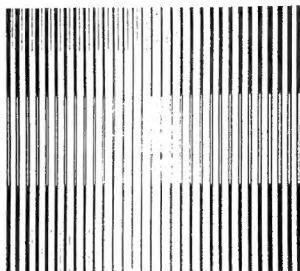
نص مترجم لم ينشر عن المقاومة الفلسطينية



للمع

ج ١١١١

مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

أحمد عبد المعطي حجازي

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

سليمان فياض

نصر أديب

مدير التحرير

نجوى شلبى

المشرف الفني





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسعول خارج جمهورفة مصر العربفة :

الكرفف ٧٥٠ فلسا - قفر ٨ رفلآف قفرفا - البحرفف ٧٥٠ فلسا - سورفا ١٠ لفة -
لبنفف ١٠٠٠ لفة - الأرففف ٥٠ لفر - دفر - السفففة ٨ رفلآف - السورفف ٢٢٥
قرففا - نففس ٢٠٠٠ مافف - الوزفففف ١٤ دفر - القرف ٢٠ دفرفا - الففف ٢٠
رفلآف - لفففا ٨٠٠ دفر - الأفرففف ٨ مرففف - سففف صفف ٨٠٠ لفة - لفة
والسفففف ١٠٠ سفف - قفففف ١٥٠ فسفا - لفر لفرفف ٥ دفرآف .

الإسفرآففف من الداخل :

عن سففف (١٢ عدا) ٧٠٠ قفرش - ومصارفف اللرففف ٠٠
قفرش - وافرسل الإسفرآففف بسوآفة لرففففة حكومفة أو سفففك باسم
الفففة المصرفة العامة للكتاب (ملفة إرفاف)

الإسفرآففف من الخارج :

عن سففف (١٢ عدا) ١٤ دولارا للأفراف ٢٨٠٧ دولارا للفففففف
مضافا إلففا مصارفف اللرففف : البلاد العربفة ما ففافل ٦ دولارا
وأمرفكا وأورفا ١٨ دولارا .

المرفسلآف والإسفرآففف على العفففففف الفآل :

ملفة إرفاف ٢٧ شارع عبف الفآلآف ثروف - الدور الفآلفف - صف :
ب ١٢٦ - فلففففف : ٢٩٢٨٦٩١ القافرة - فأكسففففف : ٧٥٤٢١٢ .

الففف : ففففف وفاف

المآة المنشورة فعبفر عن رأف صاففبها وفففف ، والملفة لا فلففففف فففففف ما لا فلففففف ، ولا فاففف ففسفرفا لعمف الففففف .



العدد العاشر • يناير ١٩٩٢ - جمادى الآخر ١٤١٢

هذا العدد

٥١	الفتن في صحبة ، أمير والمجون	علي خزانة
٥٦	الفتن من لدى صلاح	مكي سليمان
٥٨	لقد نزل	سليمان فواز
٦٠	الفتن وهذا الفتن الفتن	حسن علي
٦٢	الفتن الأب ، لا فتنة	حلي سليم
	للقلمة القصيدة	جابر شهاب
٦٦	٥ - صلاح عبد الصبور	

المتابعات :

١٦٦	شعره الصبيحيات في مجلة ، الف ،	عبد الصمد
	« جازع القاصي »	
١٦٩	المطارد الفريد في الصديق العلي	نديم فرج
١٧١	مكتبات حول مهرجان للقلمة القصيدة	فريدة دوس
١٧٤	زكي مديار : مجلة عام من الفتن	أبراهيم عبد الجبار
١٧٧	معرض القلمة القصيدة للفن للفن	سليم حسن

تقنيات وردود :

١٨١	الكثيرا لكم ندمي يا ايها	جابر صافور
	عن الشارب الرقوة	
١٨٩	مجلة ، جلي ١٨	إمبار كركلا
١٩٢	البارزة بين نورها ونورها	بهاء السباي
١٩٥	تصديق بوزن من القديم غير موزن	نصار حمد الله
١٩٦	واظرب	محمد صوري راضي

الرسائل :

	هل الجوزة في القلمة في	
١٩٨	الفن بطور عربي ؟ [ثولفاني]	لحمد دوس
١٩٩	سليمان وديان ماركس [بروس]	واق خالد
١٩٦	بيت راسي ؟ [حن]	ح . د
١٩٩	اصدقاء ورواح	

ما الذي التزمناه ؟ وعلى فهد به ؟ لحد عبد الحلي جباري

الشعر :

٧١	موت الفتن	سليم حسي
٧٢	الربيع لشجرة ، ول	سبح حنون
٨٢	محاولة لاستعارة راسي	فائق شريف
٩٠	الفتن	جود القسم رمضان
١٠١	الله ان الموت كما الفتن	محمد إبراهيم أبو ست
١٠٥	سبح ليل راسي الفتن	محمد القاسي
١١٢	الفتن (٢)	محمد سليمان
١١٨	الفتن	محمد نسيم
١٢٧	سبح الفتن	مهاجر نصر

القصة :

٨٨	يوم الاثنين	بني عبد
٩٨	ومن	جابر القاسي
١٠٩	محاولة لبرود موزن	جابر زكي ناصر
١٢٥	يوم الأربعاء	ربيعه حسن

الفن التشكيلي :

	الفن لغة : الفنون التشكيلية	بهاء دوس
	(تعليق : د . م)	

المقالات والدراسات :

	(على مقالات علي رحيل صلاح عبد الصبور)	
٨	الوقت والشعر	شكري عبد
١٤	قراءة في قصيدة	محمدي ناصف
٢٦	البريد الوطنية الفتن	أبراهيم القاسي
٣٦	قراءة في شعر الصبغة	علاء شهاب ابريه
٤٢	ما وراء الحواشي	يوسف مدي

ما الذى أنجزناه ؟ وما الذى نعد به ؟

ويحاسبه ، وأن يمنحه ثقته فيبقى ، أو يحجبها عنه فعليه أن يستقبل ؟ !



من المؤسف أن انصار الحق الإلهى في مؤسساتنا الثقافية كثيرون ، لكننا في هذه المجلة نريد أن نرسى تقليداً آخر ، أو نزيد بالآخرى أن نحى التقليد القديم ، وهو أن رئاسة التحرير ولو في مجلة تصدرها وزارة الثقافة ليست منحة حكومية ، وأن رئيس التحرير لا يحصل على مكانه بالأقدمية ، ولا يلقى فيه بفضل النسيان ، بل بفضل ما يمنحه القراء من ثقة ، وما تحققه مجلته من نجاح يقاس بمقياس موضوعى لا مجال للتهرّب من أحكامه .

إن المجلة تصدر لأن لها قراء ينتظرون صدورها ، فإذا لم يكن هؤلاء القراء موجودين فلماذا تصدر ؟ وإذا كانوا موجودين وأم تستلج المجلة أن تنال قلوبهم فلماذا لا نلجهم ، وعليها إذن أن تتخلص من هيروها لتؤدى رسالتها

عندما كان في مصر كتاب من طراز « عيسى محمود العقاد » وزعماء من طراز « مصطفى النحاس » ، وقف الرمزان يتصارعان وكل منهما يرفع علمه ويبدل بقوته .

قال « النحاس » ، وقد التفت حوله رجاله : إئتى زعيم الحزب !

فقال « العقاد » : آئت زعيم الحزب لأن هؤلاء انتخبوه ، أما أنا فكانت الشريك بالحق الإلهى !

فإذا كلف كاتب من الكتاب بمسئولية ثقافية عامة كإصدار مجلة ، أو إدارة مسرح ، وكان عليه أن يقدم للناس سنداً شرعياً يبرر به مسئولياته ، هل تكفيه حجة كحجة « العقاد » ، أم لا بد له أيضاً من حجة كحجة النحاس ؟ هل تعليه الشهرة أو الوعية حقاً إلهياً في المكان الذى يشغله وتغفيه من النقد والمحاسبة ؟ أم أن الوظيفة الثقافية شأنها شأن أى وظيفة عامة ، يستمدّها الكاتب من جمهور الثقافة الذى يستطيع أن ينقده

الثقافية ، وتحقق الرواج الذى لا يوجد سواء مقياس للنجاح .

نحن إنذن في هذا الشأن من اتصال الديمقراطية و ليس في ذلك أى تراجع عما سبق أن أطلقه في البداية من أن هذه المجلة لن تكون إلا منبرا للمبدعين الحقيقيين على اختلاف أصولهم وأساليبهم ومذاهبهم الفنية وعقائدهم الفكرية ، بل نحن نكرر هذا الإعلان الآن بقوة اكبر ، لأن مجلتنا التي قصرت نفسها على نشر الإنتاج الرفيع هي الآن أكثر المجلات الثقافية المصرية توزيعا في الداخل والخارج ، ومعنى هذا أن إنتاج المهويين الحقيقيين ؛ وهم بطبيعة عملهم قلة محدودة ؛ هو وحده الإنتاج الديمقراطي ، لانه هو وحده الذى يلقى الرواج من الكثرة من القراء . و ليس في هذا الأمر أى غرابة أو مفارقة ، فكلما ارتفع مستوى السلة زاد عدد طلابها . والقارئ الذى يدفع نقوده ليشتري كتابا أو مجلة لا يفعل غير ما يفعله حين يدفع نقوده ليشتري مجلة أو حذاء . إنه يبحث عن افضل مستوى بأقل سعر ممكن .

□

متى يكون المستوى الرفيع للسلة الثقافية حائلا بينها وبين الجمهور ؟

حين تخضع السلة الثقافية لقوانين السوق ، أى حين تباح بالسعر الذى يعطى تكلفتها ويضمن الربح للعمل . ومن حسن الحظ أن السلة الثقافية عندما لا تخضع لهذه القوانين ، فالدولة تتحمل العبء الأكبر في التكلفة ، وبهذا يستطيع قارئ هذه المجلة التي تتكلف النسخة منها ثلاثة جنيهات أن يشتريها بجنيه واحد .

غير أن زيادة السعر لن تبرز للقارئ زيادة المادة أو ضعف المستوى ، وأو اضطر القارئ أن يختار بين أن يدفع جنيها في مجلة رديئة وأن يدفع هذا الجنيه في شراء قرطاس من ألأب لفضل ألأب طبعاً وله الحق . والذي يبرر للدولة أن تتحمل العبء الأكبر في تكلفة العمل الثقافي ، هو أن يكون هذا العمل رفيعا ، فمن المنطقي أن ترتفع تكلفته ، فإذا كان رديئا فالخسارة فيه تبديد للمال العام ، ومن الخير في هذه الحالة أن يترك للمستثمر الخاص الذى قد يستطيع بحاسته التجارية أن يوازن بين حاجته للربح ومصلحة الجمهور لسلة جيدة ، فإذا تنازل عن المستوى المطلوب فهو تاجر يفتر له ما لا يفتر للدولة التي لا ينبغي أن تبديد أموال الشعب في إنتاج الرذالة وتوزيعها على المواطنين .

□

أقول إن ديمقراطية الثقافة لا تجهز لنا أن نقدم كتباً ومجلات ومسرحيات رديئة بحجة توفير كم كبير منها لكلى الجمهور العريض ، كما تفعل مثلاً حين نتنازل عن بعض المرافصات في الخبز أو في الأرز أو في السكر ، لنوفرها لعملة الناس بأسعار محقولة ، فمطالب الروح غير مطالب البدن ، وأنت حين يرهقك العطش أو يُمسك الجوع ، ستفرح اللذي وتكافئ عشب الطريق ، لكن حاجتك إلى الطرب مثلا لن تضطرارك ، وأوطال غياب المعنى ، إلى أن تقول للفراب : احسن ! أو للصار : أهد !

الثقافة ليست ضرورة إلا إذا كانت رفيعة ، فإذا كانت رديئة ، أى بين بين ، رفضها عامة الناس قبل خاصتهم ، والدليل المادى الذى كان يتقصنا منذ علم أصبح متوفرا لنا الآن .

عامة والمصرية خلاصة ، وهو شهادة للمستوى الرابع
الذى وصل إليه القراء الذين اعتبرهم الآن جمعية
عمومية تقدم امامها كشف حساب كما يقال .



هذا هو حصاد العلم الملقى . ضاعفنا التوزيع مرة
ومرتين ووصلنا في الاعداد الاخيرة إلى حد النفاد .
وجمعنا حول المجلة فريقا من الفضل البديعين في الشعر
والقصة والرواية والنقد والفكر الفلسفي والرسم
والتصوير .

ولم تكف بالانتاج المعروض المتاح ، وإنما أيقظنا
بِمَا كانت تضرر بعملها على المجالات الموجودة فنلوث
بالصمت ، أو تنصرف للتأليف الكبير ، أو تنشر إنتاجها في
الخارج ، فاستعدناهما للكتابة والمطبعة والاندماج في
الحركة الثقافية من جديد .

استعدنا للمصاحفة الأدبية المصرية عددا من أهم
الشعراء والكتاب العرب ، بعضهم لم ينشر في مصر قط .
دعونا عددا من الكتاب الأجانب وخاصة الفرنسيين
للكتابة فليوا وأرسلوا لنا أعمالا كتبت خاصة للمجلة ،
وقد نشرنا بالفعل بعضها والبقية في الاعداد القادمة .
قدمنا عشرات من اصحاب التجارب الجديدة والمواهب
الشابة ، وأقمنا لهم المسابقات ، ومنحناهم الجوائز .
فتسنا نوافذ ثابتة على الثقافات الأجنبية من خلال
الرسائل التي يكتبها لنا مراسلون يعرفون ثقافات المهاجر
التي يقيمون فيها معرفة واسعة دقيقة ، وبعضهم يعد من
خيرة الكتاب والنقاد .

إن « إبداع » الجديدة التي صدر منها حتى الآن
عشرة أعداد تمثل بالقيمة إلى للمجلات الأدبية العربية
عامة ، وليس بالنسبة إلى « إبداع » القديمة لمصعب ،
مستوى لا ينكر أحد أنه مستوى رفيع ، لأن الذين
يحررونها من الفضل الكتاب والشعراء والنقاد والفنانين
المصريين والعرب الآخرين . وليس أسلم من يريد للتأكد
من هذه الحقيقة إلا أن يراجع الكشاف الملحق بهذا
العدد وهو يضم كل الأسماء التي شاركت في تحرير
المجلة خلال العام الماضي . هذا المستوى الرفيع لم يقلل
من عدد القراء ، بل هو الذي ضاعط مرات بالقياس إلى
ما كان عليه من قبل .



هل تريدون بعض الأرقام ؟

كثنت المجلة توزع في عام ١٩٩٠ حوالي ألف
وخمسمائة نسخة في المتوسط ، وقد ارتفع هذا المتوسط
إلى ثلاثة آلاف نسخة في عام ١٩٩١ ووصل في بعض
الشهور إلى أربعة آلاف وخمسمائة نسخة .

في عدد سبتمبر الماضي لم يتعد عدد المرتجع من النسخ
عن ٤٩ نسخة ، وفي عدد أكتوبر ١٣٣ نسخة ، وفي عدد
نوفمبر ١٩٢ ، وهي نسبة لا تنكر بالقياس إلى الكمية
التي تطرح في الأسواق ، وإذا كن بعض الباعة في بعض
المناطق الريفية يبيعون هذه النسخ القليلة للمئات من
الباعة في المدن الكبرى لا يتسلمون إلا عددا من النسخ
أقل بكثير من عدد الراغبين في شرائها . وبماقتصر ،
فالمجلة تتدفد في الأيام الأولى لصدورها ، ولهذا لا تحتاج
شركة التوزيع إلى إعادة طرحها في الأسواق .

وأننا هنا لا أخذ بنظر شخصي ولا أباهي بالمتصل
خاص . إن نجاح المجلة إعادة اعتبار للإبداع العربي

الحالي فإذا كانت النسخة التي تتكلف ثلاثة جنيهات تباع بجنيه فمعنى هذا أن الدولة تخسر جنيهين اثنين عن كل نسخة تطبع وتوزع .

لكننا نستطيع أن نتجنب هذه الخسارة إذا وجدنا حولا نلجأ لمشاكل التوزيع في الخارج ، حيث تباع النسخة بضعف تكلفتها . وهذا ما نعد به القراء أيضا .

سوف نعمل على أن يتسع التوزيع الخارجي وينتظم ، فإذا تحقق لنا هذا فسوف نوزع في الخارج مثل الكمية التي نوزعها في الداخل ، وبذلك نصل إلى الحد الذي تغطي فيه المجلة تكلفتها على أقل تقدير .

نعد أيضا بمواصلة إصدار الأعداد الخاصة كلما وقع حدث أو ثار سؤال يستوجب ذلك ، وقد أصدرنا من قبل عددين أحدهما حول « يوسف إدريس » ، والآخر حول مسائل علم الجبال ، وما هو العدد الثالث بين أيديكم خصصنا جانباً منه للاحتفال بالذكرى العاشرة لوفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور وقد حلت في أغسطس الماضي ، والاحتفال بالذكرى الستين لولادته وهي تحمل هذا العلم .

فليكن عامنا الجديد أخصب ، وليكن أسعد ، وليكن أدهى للتقاؤل والثقة ، وليكن فيه انتماء للعقل والديمقراطية .

خصصنا أرباباً للمتابعة والتعقيب والحوار لوضع القارئ في بؤرة النشاط الثقافي المصري ، وإيقاظ روح النقد ، وخلق جو عائلي يستظل بظله الكتاب والقراء .

○

ما هي الأخطاء التي نتق فيها ؟

إن المجلة قد يتأخر صدورها عن الموعد المحدد ، وإن الأخطاء المطبعية مازالت ملحوظة ، وإن بعض النسخ قد تتعرض في المطبع لأخطاء فنية تقصد صفحات كاملة . وقد وعدنا الدكتور سمير مريحان رئيس مجلس الإدارة ، الذي يعدد إليه فضل كبير في النجاح الذي حققته المجلة ، بالعمل معي على تلافي هذه الأخطاء .

○

ما الذي نعد به القراء في هذه العلم ؟

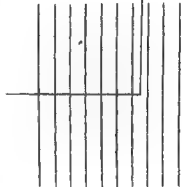
أن نواصل العمل لرفع مستوى اللادة والأبواب التي نقدمها ، بتوسيع دائرة الكتاب العرب والأجانب الذين يتعاونون معنا ، وبإتقاد المزيد من المواهب المصرية الشابة ، وهي كثيرة مشرفة .

أن نضاعف من جديد كمية النسخ التي نوزعها الآن ، وقد كان هذا الهدف متاحاً تحقيقه من قبل ، لكن مضاعفة التوزيع تضاعف التكلفة التي لا يغطيها السعر



الموت والشاعر قراءة جديدة في حياة صلاح عبد الصبور وشعره

شكري عياد



لفظ قاتل
لفظ ذو الف يا. تلفت على عنقي
ذو الف لسان تلفت سناً
أو لفظ يديني .. لا قطرة دم
والسكين الالفاظ تشق اللحم
واظل اسأل لماذا تعنى في خاطرك الالفاظ
الفاظ قاتلة في رفق .. خالصة الكفين من الدم
أشياء تافهة هي عندك .. الفاظ !
(« الالفاظ » - يقول لكم)

هل كان « صلاح عبد الصبور » يكتب قصة حياته وموته ، وهو لما يبلغ الثلاثين ؟ هناك حيريات عجيبة ، تكتسب عند انتهائها نوعاً من الحمية كأن كل ما جرى فيها ولها كان مقصوداً ، مرسوماً ، كأنها أرادته وسعت إليه ، وكان في مقدورها أن تحسه قبل وقوعه . ليس في الأمر لغز ولاخرافة ولا هي مصادفة إن « صلاح عبد

واذرفت عيناه دموع السرور
ونورت في وجهه النخيل بسمة وديعة
يحار في تأويلها القضية
ومد كله .. مفارقة الضياء
ثم أجال طرفه كأنه يبارك الحياة والأحياء
بنظرة باسمه تضامك السماء
ومات ذلك الوديع دونما أحتال
معلما ورائداً في سمة انكسار
أما التلاميذ الذين أذاقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهاوسوا بدعشة : « أيسم المعلم ؟ »
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة
« ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان ، إعرف نفسك ؟
وهو يموت وادعاً لأنه عرف
لمات في سبيل سنة الكمال » .
(« نام في سلام » - للنس في بلادي)

الصبور ، قال هذه الكلمات مرة وهو يرى شهيداً قتل في معركة القتال ، ومرة - وهو - في أغلب الظن - يخطب امرأة لا تملق قيمة ما ينبغي من حلقها من القفاط ، فوافقت واقعاً في حياته - لم يكن أن يأتي بعد حين كاتب يضم الكلمات إلى الواقع ويصنع منهما أسطورة . فقد تكون سمية الإنسان نثراً بلا نظام - وهو الأغلب - وقد يسيطر عليها نوع من الإيقاع الناقص عن رغبة مبيتة في النفس فإذا هي أشبه بقصيدة شعر ينسجم فيها اليده مع الختام .

وسمى « صلاح عبد الصبور » كانت تهيم عليها نزعان غلايتان متجاورتان - كما يتجاور الوزن والقافية - نزعاً إلى البحث عما في طويها النفس ونزعة إلى استخراج هذه المكونات بكلمات الشعر - السحر - وكلتا النزعتين كانتا تطوفان به حول لغز الموت . وإذا كان قد شعر منذ شبابه أن معرفة النفس تمكن الإنسان الحكيم من تقبل الموت دون احتفال ، ولكن في جلال ونيل كما فعل سقراط وهو يجرع السم ، فقد أدرك أيضاً أن الكلمات التي تلقى بغير احتفال قد تكون أشبه بالقتل لأنها تقيض المعرفة .

ولكن لماذا هذا الإصرار على فكرة الموت ، لقد أخذت فكرة الموت في التضاؤل مع تقدم الحضارة الحديثة ، حتى أوشكت أن تعد « حادثاً » يصنع بالإنسان ألا يفكر فيه ، واستخفت الفنون الجماهيرية بالموت حين جعلته مادة للإثارة أو للضحك (كما في أفلام هتشكوك) . نعم ، لا يزال احترام الموت طقساً مرعياً في الديانات كلها - غير محدود بزمانه ومكانه . ولكن الموت لا يزال فكرة محورية في حياة الشعوب القريبة من الفطرة ، كما كان في الحضارات القديمة التي شيدت الأهرام ، واستلهمت أرواح الأجداد في العالم الآخر . وبغت أبطال الملاحم

مستكشفين في عالم الموتى ، ولا يزال كامناً في أعماق ضمير الفرد منا ، من يوم أن يتكشف معناه وهو ظل صغير ، إلى أن يلقاه حين ينتهي أجله ، ولعل لا يبدأ التفكير في معنى الحياة إلا حين تصدده وبؤله فكرة الموت . (أعراف طفلة في نحو الرابعة بكت بكاء مرأ حين ماتت عصفوريا وأصررت على أن يدفن في حديقة المنزل) .

ولأن فكرة الموت قريبة من الفطرة فهي قريبة من الشعر . وكأنهم أزعج أن الشعر الحديث حين أراد أن ينفي معنى الموت أصبح لا شعرأ ، كما أن الرواية الحديثة حين نكت الشخصية والقصة أصبحت لا رواية ، وكان الشعر أصبح يصدق في فراغ ، كما أن الرواية ترسم الفراغ . وهذا الذي تحاول الدخالة - كمنذهب في الفن - فيه ما يحلوه « صلاح عبد الصبور » ، فهو بهذا الاعتبار ليس شاعراً حديثاً ، أو هو حديث مصري ، لأنه لم يستطع قط أن ينفي فكرة الموت ، وإن جرب ذلك في قصائد قليلة ، حاول فيها أن يصطنع الإيديولوجية الماركسية (« الناس في بلادى » ، « السلام » ، « الملك لك » في ديوانه الأول ، و « موت فلاح » والمقطع الثالث من قصيدته « أقول لكم » في ديوانه الثاني) ولم يستطع في الوقت نفسه ، وإن ظلت فكرة الموت ماثلة في وجدانه تكاد تستقطب كل معاني الوجود ، أن يسلم بما بعدها تسليماً عقلياً (« الموت بينهما » في ديوانه الأخير **الإبحار في المذكرة**) . وهو يعبر في قصيدة مبكرة نوعاً (« زيارة الموتى » في ديوانه الرابع **تأملات في زمن جريح**) عن إيمانه الراسخ بالسلاج بأن وجود الموتى لا ينقطع عن وجود الأحياء بواقفاته لهذا الإيمان بعد أن طبيعة حياة المدينة بطابعها الصلد القاسي . وكل أبناء الريف المصري ، حتى جيل « صلاح عبد الصبور » على الأقل ،

أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطريق الشريد فوق بابي الصغير
قد مد من اكتافه الفلاط جدح نفلة عقيم
وموعدي المصير ...
والمصير هوة ترزع الظنون
(رحلة في الليل - النفس في بلادى)

وابتداء من قصيدة « الظل والصليب » في الديوان
الثقفي (القول لكم) وأعطها من أواخر قصائد هذا
الديوان نظماً إن لم تكن آخرها ، تزحف على شعر « عبد
الصبور » نفحة جديدة ، نفحة شديدة الحرارة ، سوف
تدفع به إلى آخر حدود السوداوية التي يتحملها القارئ
لفقط لأنها مصوغة في قالب سخرية بالغة الذكاء
والرهافة ، وربما لأن المناخ العام أيضاً كان يتطلبها .
ولكننا يجب ألا نتجاهل أيضاً أن « عبد الصبور » مر
حوالي الفترة التي ظهر فيها هذا الديوان ونظمت أغلب
قصائد الديوان التالي (١٩٦١ — ١٩٦٤) بأزمة عاطفية
عنيفة ألم إليها في قصيدة « أغنية للقاهرة » (أحلام
الفراس القديم) . ليس من المألوف في الدراسات الأدبية
هذه أن تتناول علاقات الكاتب أو الشاعر الشخصية
بأي قدر من الصراحة ، مع أن الحياة والأدب كل
لا يتكتم ، وما يبدعه الكاتب أو الشاعر هو في النهاية
انتصار على أزمة وجودية شارك في صنعها الآخرون ، ولم
أتمنى ، وأنا بصدد هذا الحديث ، أن يحطم فاروق
خورشيد ، صديق صلاح الحميم تلك القاعدة غير الذهبية
ويكتب سيرة حياة « صلاح عبد الصبور » باستيعاب
تمام وصراحة تامة ، وإظنه أقدر الناس على الاثنين معاً .
على كل حال كانت هذه الفترة من حياة صلاح عبد
الصبور وشعره فاصلة بين عهدين . وعبر عبد الصبور

قد غرس في نفوسهم منذ الصغر أن القرية تعيش في حمى
موتها ، كما أن « مصر المحروسة » لن يصيبها أذى
ببركة ألياء الله المدفونين فيها . ولكن السنين الطوال
التي عاشها عبد الصبور في قلب المدينة الصخرى أنستته
على ما يبدو أن العلاقة بين الأحياء والموتى في القرية
ليست علاقة به خالص ، بل إنها تحمل في طياتها الخوف
أيضاً ، ولا سيما الخوف من المستقبل ، إن الزيارات
الليلية لأرواح الموتى حين تهبط إلى دور القرية الفقية ،
كما يصف « صلاح عبد الصبور » بكثير من الحنين ،
كانت أحياناً نذير شؤم . كانت جداتنا تسألنا إذا زارنا أحد
موتانا في المنام : هل أصابك شيئاً لم أخذ منك شيئاً ؟
فإذا كان قد أعطى نفحة خير في الطريق ، أما إذا كان قد
أخذ فجيب أن نتوقع الشر .

لقد تغير موقف « صلاح عبد الصبور » من الموت
خلال سيرته الشعرية ، التي دامت ثلاثين سنة تقريباً ،
ولكنه كان دائماً يشعر أن الموت قريب منه جداً . وفي
ديوانه الأول ما يشير إلى أن الموت فجأة ثلاث مرات أثناء
طفولته وصباه مرة في أخيه الأكبر (« الملك لك ») ومرة
في أبيه (« أبي ») ومرة في حبه الأول (« حيتي
وعود ») . وهذه المصائب المتوالية لم تكن كافية لأن
تصيب حياته وشعره بالحزن فحسب ، ولكنها جطت للموت
عنده وجوداً مشخّصاً يملأ قلبه رهبا . ولا سيما حين
يلوح له في الليل :

الطريق المجهول يا صديقتي ملثم شريد
عيناه خنجران مستهتان بالسموم
والموجة من تحت اللثام وجه يوم
لكن صوته الأجهش يشدخ المساء
« إلى المصير ! » والمصير هوة ترزع الظنون
وفي ليلتنا الأخير يا صديقتي وعنتني بنزعة على الجبل

نفسه عن ذلك حين كتب في مقدمة الطبعة الثانية من ديوانه الأول « النفس في بلادي » (وقد صدرت سنة ١٩٦٢) : « وقد تطيل الحياة مهلتى فيها ، وقد أكتب ، وأطلع الناس على وجه كتابتى ، ولكن هذا الديوان سيظل كتابى الوحيد الذى أشعر بالدفء ملمسه لأن طفولتى وبكاريتها احترقتا فيه » .

أما المناخ العلم في مصر وإن العالم العربى يواجه علم فكان يطرح مثاليات يطالب الناس أن يؤمنوا بها - وربما وجدوا أنفسهم مبالغين إلى ذلك فعلاً ليعيشوا سمداء في عالم من الأوهام - بينما كان الواقع يكذبهم بعنف . ولم يفتضح الكتب أمام الجميع إلا بكارثة ٦٧ . ولكن الثمراء والكتب شعروا به قبل ذلك بسنتين ، وعبروا عن خيبة أملهم بطرق مختلفة . وكانت السفرية المرة هى أنسب الطرق لصالح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
ورعوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

(الغزل والصليب - د. القطع الرابع)

ولم تقارب « عبد الصبور » فكرة الموت ، ولكنه أصبح ينتظر إلى الموت بمنظار أكثر . لقد عرف ما هو شئ من الموت بالفعل ، عرف الموت في الحياة ، الموت الاختياري ، موت المعجز عن أن نحيا :

أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لى ما يهيمه ، وجدت دون موت
(الغزل والصليب ، د. القطع الأول)

ملأنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجيل
وطار قلبه من الرجل
كان سليم الجسم دون جرح ، دون خدش ، دون دم
حين هوت حيلنا بجسمه الضئيل نحو اللقاء
ولم يعض لينتصر
ولم يعض لينهزم

ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

(الغزل والصليب ، د. القطع الثالث)

ويبلغ هذا الموت الروحي قمته حين يتجسد جثثاً مدفونة في الصدر (لأن هناك أكثر من جهة وأكثر من خيانة) ويصوغ الشاعر من إحباطاته المتكررة شخصية تثير الإشفاق والخوف ، لأننا نشعر بمثل ما تمناه ، وربما شيئاً من الاحترام أيضاً لأنها على الأقل تجد الشهادة على أن نقول ما لا نجري نحن على مجرد التلكير فيه (« حكاية الغنى الحزين » - تأملات في زمن جريح) .

كان من أبرز سمات هذه المرحلة الأخيرة أن شعر « صالح عبد الصبور » كله - لا شعره التمثيلي فقط - أصبح درامياً وحرارياً ، وكانت معانته الشخصية - مع ذلك - أشد بروزاً فيه ، بل كان بروزها مقلداً وجارحاً . كان أحياناً يتخذ القنمة - شغلته - من شخصيات تاريخية ، مثل الحلاج أو بشر الحافي ، وأحياناً يحاور شخصيات أخرى ، مثل بوبليز أو يقيس أو يرسم صوراً شخصية لأناس عرفهم (لم يعد يتحدث إجمالاً عن الرفاق أو الأصدقاء) ، ولكنه لم يكن على الإطلاق يتخفى في شخصياته ، وإن أحيان كثيرة كان يعاير نفسه ، بينما

يرصد الزمن ، تغيرات النجوم أو الفصول ، وقد اكتسب « الزمن » عنده بدأً فلسفياً ، فهو يحلم لحيناً أنه أصبح « لا زمنيّاً » ، أنه ذاب في وجود العالم ، ولكنه غالباً صريع الزمن ، صريع الليل والنهار والخريف والشتاء ، والموت لم يعد هو ذلك الغيل الذي كان يتخيله صبيّاً وشابّاً ، ولكنه مائل في خاطره أبداً ، ينتفضه مع أنفاس الحياة :

« يبتئى شتاء هذا العام أتنى موت وحدي
ذات شتاء مثله ، ذات شتاء
يبتئى هذا المساء أتنى موت وحدي
ذات مساء مثله ، ذات مساء
وأن أعوامي التي مضت كانت هباء
والننى القيم في العراء

... ..

يبتئى شتاء هذا العام أن هيكل مريض
وأن أنفاسي شوك

وأن كل خطوة في وسطها مقامرة
وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
في زحمة المدينة المنعمرة .

(« أغنية لشتاء » - لعلام للفارس القديم)

ويستطيع من خلال هذا الأسلوب الدرامي أن يقول لنا أسراً ما يمكن أن يقال عن عالمنا ، وأن يتمنى الموت لأنه المخرج الوحيد :

« تعالى الله » أنت وهبتنا هذا المذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم تحل في عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء
وأو ينصفنا الرحمن هبل نحونا بالموت

١٢

تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شيء
فلين الموت ، أين الموت ، أين الموت .

(« مخرجات للصوت بقى للحلق » لعلام للفارس القديم)

إن شعور « عبد الصبور » بما يجري في وطنه يظل عميقاً وحاراً . إنه يصرخ مرة بعد مرة « آه يا وطني » وكثرة ٦٧ تصلحبه في حله وترحاله (« فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال » - شجرة اللؤلؤ) ، ويكتب رسالتين ، مقمعتين بالدفء الإنساني أكثر من الفخر الوطني نفسه ، إلى « أول جندي ربح العلم في سيئاء » و« أول مقاتل قبل تراب سيئاء » (« رسالتان » - الإبحار في الذاكرة) . ولكن رجعه أعمق من أن يستوعبه الجزع للهزيمة ، أو يشفيه الفرح بالنصر . إن رجعه كرنى ووجودي ، كما تشهد جميع قصائد ديوانه الأخير « الإبحار في الذاكرة » ما عدا هاتين القصيدتين اللتين صدر بهما الديوان ، وقد ختمه بهذه الأبيات :

يارب ! يارب !

استقيتني حتى إذا ما مشيت
كأسك في موهج إسراري
الزمتني الصمت وهذا أنا
أعصر مخنوقاً بإسراري

إن سيرة « صلاح عبد الصبور » في الحياة والشعر سيرة عظيمة . لم يكن - كما قال هو نفسه - فارساً مثل المتنبي ، ولا زاهداً مثل أبي العلاء ، ولا ربيب قصور مثل شوقي ، ولكنه كان رقيقاً وحزيناً ، وكان عظيماً في رقلته وحزنه ، وسيفظ التاريخ اسمه - كما تمنى مرة حين كان أكثر مدحاً وإقبالاً على الحياة - « بهج الفارس المملوك والشيخ الضريد وحامل الراية » .





مصطفى ناصف

قراءة قصيدة

نزع أن الخطابية والجماعية والسعر أقرب إلى عوائق مصطنعة إضافية يجب التحرر من وطأتها . والمهم أن « صلاحاً » يميل إلى هذا الرأي . وقد بدأ من بعض محاولات في الشعر « التقليدي » أن هذا الشعر صعب وطويل سله . وتستطيع أن تقول — على هذا الوجه — أن الانفعال بالخطابية له آثار بعضها مفيد وبعضها ضار .

كرامة الخطابية دفعت الشاعر إلى التفصيلات ، وفيه من القصص الشعبي ، وتخييل الفرد الممتلئ . ولو كان « صلاحاً » حسن الثقل بإيقاع القصيدة ونظام كلماتها لجاز أن يبدأ بدءاً ثانياً . ويجب — على كل حال — ألا تفلتوا هذه الملاحظة : أن « صلاحاً » لا يجد في إيقاع الشعر القديم غذاء لجيله . وهو حريص على أن يذهب من أحد الطرفين إلى الطرف الثاني . فإذا كان الشعر القديم جماعياً مفرقاً في الجماعية . فـ « صلاحاً » يلاحظ — أحياناً — التناقض المستمر بين الجماعية والفردية .

زعم الذين تناولوا الشعر الجديد أن الشعر العربي ظل مدى طويلاً أسير الخطابية ، وأن جمهور القصيدة ظل جمعاً لا أفراداً . قيل ولا يمكن أن نتصور قصيدة واحدة من القصائد العربية إلا وهي تلقى في جمع . ولقد توجه القصيدة أحياناً إلى فرد كملك أو والٍ . ولكنها موجهة إليه وهو وسط الجمع أي أنها موجهة إليه وهو في مجتمع .

وراح الأستاذ بدر الديب يدعم هذه النظرية التي لقيت رواجاً ، وزعم أن الخطابية تستلزم لونا من التفتيم السحري الذي يجعل من البصر على الجمع المشترك في التلقي أن يتذوق العمل الشعري تذوقاً جماعياً ينغم مع طبيعة إنشائه ، وفيخلفه هذا الإنشاء .

وأنا أخشى أن تكون هذه الكلمات صدى للتسوية — دون داع — بين القصائد وفرونها التي يقال إنها نشأت فيها . وكل شيء يتوقف على نوع القرامة . ومن الممكن أن

كثيرة كان الأستاذ « الملقب » — رحمه الله — يسميها باسم دفعة الحياة .

نشأت هذه القصيدة فيما أظن في زحام التنكدر لدفعة الحياة التي كانت حلم الرواد . « صلاح » لم يكن في وسعه أن يدفع كل المؤثرات السلبية التي عاش فيها .

حدد « صلاح » « واقع » في نفسه منذ اللحظات الأولى أن الشعر القديم خطابي رنان . وهذه قصة طويلة نشأت مع الاعتقاد بسلامة العروض القديم وقرته على التحليل . ويدل استنادنا الدكتور « منصور » في هذا الباب ما وسعه . ومغزى ذلك أنه لابد لنا من إيقاع ثان . ولا يستطيع قارئه متعطل أن يفلح ويق هذا الإيقاع وحلجه إلى الرياضة . وما يزال موضوع الإيقاع (القديم والحديث) قابلاً لمزيد من الفحص . وكل الاصطلاحات التي أعطيت له تتم عن مشكلات . فالإيقاع — كأي شيء آخر في الحياة — يتحرك ، يعطو ويهبط عامداً . يصنع مقياساً ويتخطاه في داخل العمل الواحد . ويظهر أن شيئاً من الفرة والانتظام والتفكك — يحتاج — دائماً أو غالباً — إلى أن يوزن في إيقاع أكبر يجعل صدهاء ويعطو عليه .

ملا الشعر الجديد الدنيا ، وشغل الناس ، وأحرز النجاح ، وكتب له السلطان ، وأخذنا نذوقه دون حرج ، ولكننا لمصبها نجد — في الوقت نفسه شيئاً من الصعوبة في قراءة قصائد قديمة كثيرة بفضل سوء قراءتنا للشعر المعاصر أحياناً .

وأن لا أبحث عن التقويم . أحاول ببساطة أن أقول إن الشعر الجديد تعبير عن أزمة كبرى . وما تزال الظروف الثقافية التي نشأ فيها غير مستقرة كان صوت الرواد يتعرض لشيء من الذبول أو النكران . كان الشباب

والواقع أن الشعر القديم كان أشبه بالكابوس ، وأن مواجهته لا تخلو من قسوة . وربما هن « صلاح » أيضاً أن الخطابية لا تسمح للفرع في القصيدة ، بالسلطان . ومن ثم كان للتخلص من الخطابية قرين الخصائص الأخرى ، وعلى رأسها السماح بشيء من الإبتدال ، وإعطاء ما يسمى باسم الحزن الذي يخلط ببعض الفرع دفعة كبيرة . ولا أحب أن أمضي في هذه الكلمات العلمية . لابد من لفظة إلى القصيدة الأولى في الديوان الأول . وهي أقرب إلى حجر الأساس .

ويستطيع أن نلاحظ أكثر مواجهة الخطابية : لقد أذن الشاعر لنفسه بشيء من الإطلاة ، وأذن لنفسه بأن يتخلى عن التركيز القديم المفصل ، وأذن لنفسه في أن يستعمل التشابه أو تقارب المعنى بعضها من بعض ، وراح ينكر الوجهة القديمة مؤثراً عليها ما يشبه التؤدة ، وأرتبطت هذه التؤدة بمفهوم الشعر الحر .

ولكن يبدو أن « صلاحاً » رأى الشعر يتسع لإيقاع متعدد الجوانب . وفيما ظهر بعض الحسد للشعر والرغبة في انتزاعه من عليائه . ولدينا في القرن الرابع الهجري ظروف خطيرة خلاصتها أن الولاء للثقافة العربية القديمة أصابه شيء من الاهتزاز . وخيل للمجتمع المضطرب أنه لابد من محاولة تجمع بين الشعر والنثر ، عسى أن تُرضى من بعض الوجوه حماة الثقافة القديمة وأنصار الثقافة الزخرفية الطارئة .

ويجب ألا نخلط قديماً وحديثاً ، ولكن يبدو الشعر الجديد محاولة لك الأصول والأخذ في شيء مركب ظهرت أهميته . فلا نحن نخلص الخيال ويسارته وسداجته ولا نحن نخلص — دائماً — لخطى العقل البديهة المتشابكة . نحن — إذن — أمام فن لا يقتنع بالشيء

يحلون بالتفلس من بطاتهم . كانوا يريدون جسارة أكبر . كانوا يتوقون إلى خطوات أكثر سمة . ولذا لا أزعج أن الرواد كانوا أكثر تفرقا للقصيدية « القصيدة » من « صلاح » . وليس لدينا دليل على أن « صلاحاً » كان يخفي المتألم على الشعر القديم جملة واحدة . فهذا ما لا يقع فيه شاعر كبير لا ترفقه النظريات المعول . وربما كان الأستاذ العقاد يواجه خاص قد مهد السبيل للهجوم على نماذج كثيرة ، وربما تلقف هذا الهجوم بعض الأبناء النجباء . ولكن شيئاً من الشعور بالنقص والخوف من التردى كان يراود الباحثين منذ وقت مبكر .

وحين ظهرت بعض القصائد المجددة كان المجتمع يتعرض لهزة أكثر عنفاً . وقد احتسكت ظروف جعلت بعض الناس يتصورون أن الرواد شغلهم ثقافتهم « حرة » عن شئون المجتمع القاسية ، وشغلهم القرامة عن الممارسة العملية أو السلوك الثقيل . ربما شغلهم الشخصية الفردية المستعيلة بنفسها ، وشغلهم - كذلك - الدفاع عن بعض الشعر القديم ، وإعادة صياغة التاريخ الإسلامي ، والدفاع عن الأديب بوصفه علامة الرجل الحر ، فضلاً على الدفاع عن المجتمع العربي وسط بواث مريبة أو مظلمة . وظيفة دفاعية يجب أن تقدر دون مبالغة .

ويراودني الظن بأن الشعر الجديد - بزج - حين بدأت هذه الموجة العظمى في شيء من التراجع - وجد - على المجتمع ملجأ مما نعرله جميعاً . وأخذ كثير من الناس يشعرون بملجأهم إلى الحر: فالثقافة ليست هي الحاكمة المطلقة .

في هذا الجو نشأ الشعر الحر ، ونشأ إيقاعه . إيقاع يحنو على نثر الرجل العادي الذي أهمل . ويستخزي -

متعالياً - من التماسك القديم . وبخيل إلى « صلاح » وزملائه أن الجسرة السالكة لها فقه آخر .

لقد تراجعت اللفظة المبكرة ، وما صاحبها من عزيمته وثقة واستبشار ومع ذلك فتاريخ حياتنا العقلية في العصر الحديث غير مكتوب ، وتاريخ تطور العبارة العربية كذلك . ولا يمكن أن نتجاهل نشأة الرمي ، والتخالف والنفس الكسيرة إن صبح هذا التعبير .

وقد يكون من الغريب أن تربط بين هذا وبين « صديقة » صلاح في القصيدة . وربما كان الانتقال إلى هذه الصديقة أكبر من مجرد انتقال نحوي - ربما تعنى الصديقة أن بعض معالم العلاقة الثقافية في المجتمع والإحساس الأخلاقي - بخاصة - في حاجة إلى شيء من التحرير . وهذا لابد أن يذكر « الخزني » .

هل خيل إلى « صلاح » أن اكتشف مفهوم الصديقة له علاقة بمواجهة الليل أو الشغل الشاغل للقصيدة ؟ هل كانت الصديقة تعبيراً عن أسلوب آخر في معرفة النفس ؟ الصديقة - على كل حال - أراد من ورائها الشاعر أن يعكس الجو الخاص ، وأن يبعد عن الخطابة التي أربقت كثيرين . وراح « صلاح » في ضوئية الشهيرة يتسأل إلى عقل القارئ ليسأ ربي جزئ متواضع المظهر لا يحمل في الظاهر إشارة قائد الفكر . ومن خلال الصديقة ألقى « صلاح » نفسه من بعض الأسئلة : فهل في القصيدة لا يدعى أن لديه نهجاً واضحاً ليقظة ذهنية أو لما يسمونه الخلاص . ولكن « صلاحاً » يعبر - هنا - عن أزمة كبرى . وتتخطط هذه الأزمة بلفظ العزن . وهو لفظ غامض أسير استعماله أحياناً .

« صلاح » في القصيدة نورافض صغير . ينفضه ليل ويثقله . هناك ظلام يقبل ويدير على الدوام . ما هذا

الليل؟ ما هذا الحزن، الذي كثر الكلام عنه؟ لقد تعودنا
 إلا نسائل الحزن وتاريخه، وتعودنا أن نخلط بين مفهوم
 الحزن ومفهوم الأزمة - راجح - صلاح - بثبت لفظاً ثم
 ينفيه. كان معنا الحداد فحطه وأثبت مكانه ليلاً، ثم
 عاد فأثبت رحلة ويحرا وظلاما ومجلساً من مجالس
 السمر. وبقي «صلاح» متبدياً في رشاقتي للصوبة،
 يداعب تلقاً، خوفاً من مواجهته. وإليك ما حكاة في
 قوله :

فرض مجلس السمر

إلى اللقاء، والفرقنا - نلتقي مساء غد .

الرخ مات - فأحترس - الشاه مات

لم ينجح التدبير - إني لأحب خطير -

هذا الحوار كان تلقياً وعزفاً عن تأمل المشكلة . كان
 «صلاح» ، يدرك أن قيادة الفكر أو المسؤولية المباشرة
 عن المجتمع ترتطم بحلجة الفن أحياناً .

أمام «صلاح» مهمة صعبة ، لقد عرف ما تجره
 الرقة المظلمة التي استولفت «العقائد» في شعر
 «إسماعيل صبري» و«خلجي» ومن يسمون أحياناً
 باسم الوجدانيين . وكانت محاربة هذه الرقة هدفاً . كان
 الفراهي الصغير الذي اتخذهُ - في القصيدة - تعبيراً
 عن موقف ثلث - الرقة تتناول مع «رأي» مثالي غريب
 لا تقاربه الظنون - أو تتناول مع مفهوم المجتمع الكاسنة في
 «الاصمق» وإد عبر «صلاح» عن هذه الهموم بطرق
 مختلفة ، من بينها ما يسميه باسم مضلجة النساء .
 هذه المضلجة إحدى وسائل اللهو بالهموم والعجز عن
 مواجهتها معاً .

لكن «صلاح» يصر على نعمة التواضع التي فتحت
 أبواباً . قال إن الفرد المادي طائر صغير فقد أله . هذا

الطائر محتاج إلى التعاطف، ومحتاج إلى التخصيلات ،
 ودعوى السذاجة ، والتلقائية ، والحوار ، والإيقاعات
 السريعة . ولكن في القصيدة حينها وأضحاً أيضاً إلى
 مدافعة النظام الثابت المادي الذي كان يراه معادياً لروح
 القص أو الحكاية الشعبية . في القصيدة يرتبط الإيقاع
 بالصفة الشخصية التي لا تخلو عن استغراء . وبعبارة
 أخرى في القصيدة ما يشبه حلم ثقافة أقل انصافاً
 واستعلاء ، أو أقل اشتغالاً لفكرة الرجل الممتاز الذي
 شغل الرواد . لنقل إن «صلاحاً» يعلم بثقافة من طراز
 ثلث أكثر حثا على فكرة الضعف أو تدخلا معها وهذا
 ما بداه الدكتور «مشور» أيضاً .

هل تركت أبحاث الدكتور «مشور» أثراً صغيلاً في
 عقول الشعراء الأحرار؟ المهم أن القصيدة تسمى إلينا
 بأشياء . لست في حاجة إلى من يعلمك . هذه أبيات
 لا يحتشد صانعها احتشاداً وأضحاً لمواجهته . إذا
 ضاع منك لفظ أو عبارة وجدت خيراً منها . وإذا ثقلت على
 القارئ بعض الأحاسيس ، ففي وسع القصيدة أن
 تشرك في طفولة أو طائر صغير . والطفولة ربما تظل من
 حدة الصرامة الجادة التي فلت أوانها .

ولكن «صلاحاً» يستدرج القارئ : فالطائر الصغير
 يفترسه أجمل مفهوم لا يحب الأطفال . ويلتقي الأجدل
 المذهوم بالطارق والمجهول للثمن . لدينا - إذن - طائفة
 من العوايق التي تلقى الطائر أو الطفل .

ولكن الدلائل غير راض عن نفسه تماماً . فهو مشتاق
 إلى ما يسمى ثقافة الجبل . أراد الطائر الذي يتنقل بين
 لجواء أن يجدد حياته ، وأن يتنفس هواء نقياً ، أراد أن
 يثبت أمام عائق أساسي . ونعم الطائر على تنقله ورحلاته
 وحداته سنه وتجاريه ، واشتاق إلى تغيير أسس في

شخصيته حتى يكون أكثر استعداداً للمقاومة والثبات .

وإذا حاولنا أن نمزج الأفكار بالغة . وجدنا العائق المشار إليه يكاد يرتبط بالتشكك في الكلمة المكتوبة . ففي اللغة حينئذ إلى لغة المشافهة واعتبارها مناسبا يجب أن يعطى الفرصة - ومن يدري فربما أترك « صلاح » منذ وقت مبكر أن الكلمة المكتوبة بدأت تتعرض لامتحان صعب ، ولابد هنا من ملاحظة التطورات الاجتماعية المتشابكة التي تُهْمَلُ في تشخيص اللغة . ولابد من التساؤل عن أزمة شاعر يضطرب مجتمعا يتعرض للتدهور من بعض النواحي ، ويرجع في الوقت نفسه على ما يسمونه مطالب الفن . لم يشأ « صلاح » أن يعيد صورة مثقف مترلع لا يبالى - في الظاهر - بغير جنته الشخصية .

هنا وجد « صلاح » شخصية السندباد عونا كما وجد الأصدقاء ومجلس السمر والمكايك . كل هذه وسائل الفزع فوق الأشواك .

في وسط هذا الضياع المذْكَر بتشديد الكاف . يقول « صلاح » في لهجته المهرودة :

وفي الصباح يعقد النذمان مجلس الندم .

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم .

واضح ما في هذا من الإيحاء بالزوم والسلاسة ، فقد لا يبرح مجتمع القصيدة في أن يجعل ما يشفيه فنا من الضحك .

وه « صلاح » كما تعلم - وجد هذا الجو ملائماً لأشياء مشاهد مسرحية ، وراي يتحدث دون أن يرى واختلط الحوار والقص ، وكثرت الشخصيات التي تحركه بسهولة . وسُور المجتمع مشاركا في هذا الحزن اللاهلي أو اللهب

الحزين . وخيّل إلى أن القصيدة جعلت من قلق أساس متكرر مظهراً لمتعة أو جمال . هؤلاء أطفال يلعبون فوق اسطح البيوت . فلتعجب من حياة تسخر من مجلس الندم والضياع في بحر العدم . أو لتقل : إن هذه الحياة المبكرة لا تعلم ما أخفى لها من ليل يطارق وأجدل منهوم .

لقد استبعدت القصيدة بطرق شتى ، من بينها تركيب الجمل واختيار الكلمات وما يمتزج بهذا من إيقاع موافق اللغة . وفيما تحدث الرواد عن الحزن الفاضل الذي « يبتهج » به المصري ، وفيما تحدث « العقلاء » عن جماليات الحرية والحاجة إلى المسرح الباطني .

وجاءت القصيدة فأولمت إلى شيء من هذا المرح الكتيب الجديد . وربما رأى « صلاح » أن الجو الثقالي الذي أسهم في إرساله « العقلاء » قد تغير . وربما احتاج القارئ إلى أن أذكّره بأن « العقلاء » كان يرمز أحياناً إلى العوائق بما يسميه حجرة النائم المريض حيث الخطو لس ، والكلام همس ، وسباق الحديث لا إمعان فيه . وجاء « صلاح » فقال إن لدينا اللفاظ خضنة حقيقية لا يمكن إخفاؤها . والنائم المريض صورة غير مقبولة ؛ فالفرق المادى ينبغي أن يقاوم بفكاهته المرة .

والسلام النفس من صلات الغريبيس ، والفكاهة المرة قد تكون باباً إلى القلق الصمى .

واقرا القصيدة أكثر من مرة . لقد راوبني الشعور بأن القصيدة ربما تتشكك في قدرة التحليل العقلي . هناك حاجة إلى محاكاة الدراما في أنفسنا حتى نكون أكثر اختلاطاً بالمجتمع . لقد أوجت لغة القصيدة بأن القدرة على قياس المسافات الطويلة المتتابعة . وهي عملية فكرية - تتعرض للمحنة - كما زعمنا - وقد وضع أيضاً





إبراهيم فتحى

أيدولوجية الشاعر وأيدولوجية القصيدة

واغزل القرباب فى سكينتى رداء
وأصنع الكفنان ثم انجر التابوت
ويتأوه فى الصفحات الأولى من الديوان الأول كما هى
الحال فيما سيتلوه .

زحف الدمار والانكسار
وابلدى هجم التتار

الشاعر فى الشهور ذاتها التى عاصرت كتابة القصائد
الحزبية كان يهتف بلحن مغاير فى نثر صاف جميل .
يسقط الحزن : وهو عنوان لقال صدر فى صباح الخير
(١٩٥٦/٩/٢٧) . وفيه يتسائل : لماذا انت حزين ؟
لماذا انا حزين ؟ لماذا نحن محزونون ؟ ويلاحظ ان
مزاج الحزن غالب على الاغنية فى مصر . يلفز إلى شفاه
الامهات بالتعديد والندب . وهن يعبثن بايديهن فى
شعر اطفالهن . ولكنه يسخر من الشعراء الحزائى .
والفنانين الحزائى أشد السخرية لما التقى بصديق

البعاء شعرا الابتسام نثرا
منذ مطلع الصبا ترنمت قصائد صلاح عبد الصبور بانين
لا ينقطع :

يانجمى ! يانجمى الأوحد
مازلنا - مازال العالم ...
ما زال كثيبا - مازالا

الناس فى بلادى - صابر عام ١٩٥٧]
وتردد قصيدته الشهيرة « يانجمى الأوحد »
اصداء حزنه فى مناجاته لحبيبته يتحسس ما أبقت
ايام النل ، « وهى ليست اياما عابرة :
ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرب
تعتل كليمت الحب

وهو فى مواضع أخرى من الديوان يجهر لصديقه بأنه
مريض ، ويساعده مكسور ، ومهتجة على الفراش كل ساعة
تسيل :

ممن يصنعون الكلام أو الإنغام إلا وجده حزينا ، كأنه
عائد لتوه من المدفن . وقد أودع التراب أعز عزيز .

وهو يقول في حملته على هؤلاء : إنهم ينشرون
الحزن ، ويبشرون به ، ويدعون إليه الناس ،
والامر معهم ادهى وامر لانهم يعرفون الكلام المؤثر
ويتقنونه .. وهم حلفاء الحزن . وإذا لم يتوفر لديهم
يبحثون عنه . ولأنهم يريدون أن يستلغوا انتباه
الناس تراهم يجسسون احزانهم الصغيرة ، كأن
الواحد منهم يريد أن يقول للناس : « انظروا ! كيف
أني بطل ، أحمل هذا القدر كله من الأحزان » .

وهو يعدد أسباب الحزن وكلها ترد في فصلئده
مثل : الفشل في الحب ، ويرفض ذلك الحزن . فالمسئول
الحقيقي عن هذا الفشل ، هو المنفصل (عكس
المجتمع) الذي نعيش فيه من ناحية العلاقات بين
« الرجل والأنثى » فلم إذن تحزن على شيء لست
مسئولا عنه . فإذا جاء الفقر سببا للحزن ، وما أكثر
ما يتردد ذلك في شعره أيامها . أنا لا املك ما يملأ كفى
طعاما . وهو يهدي لمحبوته قلبه .. « هدية الفخير » [
وجدناه يقلل في مصب إن الفقر خلاصة عهد الاستبداد
والظلم الماضيات : « وما نحن ذا في عهد جديد يُرسى
دعائم اقتصاد جديد ... وهذا الخير الذي سيحقق
سيمعنا جميعا . وفي فترة الانتظار .. هذه .. لا تحزن
وتغلب على الفقر بأن تساهم في البناء الجديد ، لتقلته قبل
أن يثقل ويقتلني » ، هذه كلمات صلاح عبد الصبور
للمحزنين قبل صيحة محمود العالم الشهيرة في وجهه
(المصور يونيه ١٩٦٤) لم البكاء والسد العالي يمسح
أحزان الصغراء ؟

أما الحزن نتيجة للانشغال بالموت ، وهو نعمة واضحة
في شعره : هذا الصباح أدبرت وجهي للحياة واغمضت

كفي أموت [فهو في المقال موضوع التلهم » من بعض
الناس الذين لا يحبون الحياة » . فإن من يعرف الحياة
جيدا ، ويفنى في تيارها الصاخب المتجدد ، لا يفكر كثيرا
في الموت . يجب أن تكون واسع الأفق ، وأن تعرف أن
الإنسان ليس أنا أو أنت فحسب . بل ليس هوجينا كله ،
فإن عمر الإنسان على الأرض طويل ومجيد أيضا . وكاد
أن يصبح سيد الأرض ، ووارثها كما أراد له الله . ونحن
نحترم الإنسان ونقدسه ، ونؤمن بخيرته ، وتجاربه ،
ويقدرته على الانتصار دائما ... ولا نشك في أن التطور
والارتقاء أمر حتمي ... ولأننا نهب الإنسان ونؤمن
بتقدمه فإننا نخفي للأجيال القادمة مكانا غير مجربين ،
بل مختارين إننا نموت باختيارنا لأننا نؤمن بالحياة .
والشاعر يخاطب الصديق المحزون في الختام : « أيها
الصديق أرجوك أن تفرح وتتفاؤل وأن تحلّول ، أن
تتصّر دائما على ما يحيط بك ، فإن كل شيء جميل يولد
في ظل الابتسامة ودع البكاءين يكون^(١) .

السيرة الشخصية

وهذه الاقتباسات المطولة لا تسلف الحديث من
« انبولوجية » في شخصية الشاعر ولا التجريح السطحي
الذي لا علاقة له بشعره ، بل الطريقة المنهجية بين
أيدولوجية الشاعر وأيدولوجية النص الشعري وليس
من المستطاع أن نستنبط رؤية القصيدة من أفكار المؤلف
العامة ، ولا من التحليل السيكلولوجي لمواقفه الانفعالية
الذاتية . لقد كان صلاح عبد الصبور مواطنا مصرياً
عربياً ، ينتمي إلى صفة الصوفية من مثقفي المراتب
الوسطى في المجتمع أثناء فترة تحولات سياسية عاصفة ،
حافلة بالفتنة كما كانت حياته سلسلة بين درجات
الصعود والنجاح داخل النظام الاجتماعي - السياسي
والدائرة الشعرية مما - وما أقل ما تعرض له - شخصيا

من « أهوال » المرحلة ولا يمكن أن تكون رؤيته انعكاساً لوضعه الطبقي باعتباره فرداً بين عشرات من السادة مديرى العموم ، فى المؤسسات ، والهياكل المتحركة فى التفكير الفكرى . فهل من الممكن أن تكون للمنحنيات الشخصية فى حياته أثر موجه لرؤيته بدلاً من الأوضاع الاجتماعية ، ويقال : أحياناً : إن بعض التجارب الحادة هى التى ينفرد بها الشاعر ، أما المناخ الاجتماعى ، وما يصلح به من مناخ فكرى ، فيخضع له صلاح عيد الصبور كما يخضع له غيره . (٧)

ويدور الحديث هنا عن نشأته الريفية ، وعن إخفاق زواجه الأول ، ويجرى الاستشهاد بالكثير شكرى عياد فى مجال تجارب صلاح الشخصية ، فهو يقر إنه سمع معظم قصائد ديوان « أقول لكم » (الصادر سنة ١٩٦١) فى دار الشاعر حوالى سنة ١٩٥٨ وكان فى غمرة حبه الأول ، ولعله ذاق فى ذلك الوقت أكبر قدر من السعادة . ولكن الشاعر ، فى شهادة شكرى عياد ، يحس بأن الأرض تزيد من تحت قدميه ، وأنه خسر كل شيء عندما تلوّص ببناء هذا الزواج ، فاستحالت أغاني الشجن الهادئ ، إلى أقول لكم (١) إلى إني قصائد تظفر مرارة ولوعة فى أناشيد القرار ، ومطلع ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم (١٩٦٤) » (٧)

ومن قبل « الهزات » التى تقدم بها شكرى عياد خيبة أمل صلاح فى الماركسية التى اقترفت ما يشبه الانتصاف حين أوشكت أن تسخر من موهبته الشعرية لخدمتها ولكن الشاعر يتغنى بالصيغة الثالثة للحرية التى تتفادى قصور الحرية الليبرالية فى المجتمع الرأسمالى ، وغياها فى حزب دكتاتورية البروليتاريا ، وهى « التجربة الجديدة للاتحاد الاشتراكى » ، ويرجو أن تجد صيغة ملائمة للثورة الاجتماعية والاقتصادية معاً ، لتكون إضافة

إلى ضمير العصر كله (!!) إنه هنا يقدم عرائش موهبته للسلطان طامحات ، دون اغتصاب (٢) ولم يكن تغير المشار إليه فى قصيدة « عودة ذى الوجه الكئيب » من شخص محدد بأنفه ونديوه بعد أحداث مارس ١٩٥٤ إلى الاستعمار وعملائه بعد ١٩٥٦ إفاقة من وهم أو انطواء تحت « قدر من التفضيل » ، كما يقول بعد ذلك ، بل تكيفاً بارعاً .

وليس من الضروري أن يكون صلاح عيد الصبور على المستوى الشخصى ، باعتباره ذاتاً فردية ، أفضل من الجماعات التى انتسب إليها فى البداية ، مثل : الإخوان ، أو اليسار وليس من الضروري أن يكون إعجابه بعبد الناصر فى فترة ما نوعاً من التفضيل ، اتفاق منه على إعجابه بسياسة السادات (٣) وما يعنيننا فى الحقيقة ليس هو موقف الشخص الشاعر ، بل موقف القصائد رؤيتها فقد يكون الموقفان متناقضين .

الأيديولوجية الجمالية

وننتقل إلى اتجاه آخر عند غالى شكرى الذى يرى أن أيديولوجية الشاعر الحديث تتبع أساساً من إحساسه الذاتى بالقضايا الكيانية (الوجودية ؟) الكبرى ، لذلك فهو لا ينحصر فى أمور سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ، وإنما يكتب أيديولوجيته فى الإطار الحاضر الشامل « لمأساة » الإنسان ليست المشكلة السياسية أو الاجتماعية عنصراً وحيداً (٤) مستقلاً من بقية العناصر المكتوبة لمأساة البشرية وإنما تتشابك فى جوهر مركب يشتمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث التاريخية السريعة الزوال ، ليتوقف عند تخوم الحدث اللا نهائى ، فى أزمة الإنسان والعالم .

والإيديولوجية عند الشاعر في هذا الاتجاه لها معنى فريد مغاير تماما لمعناها في بقية الفنون . فالشعر لقاء حار مباشر مع الذات . هو لحظات من العزى الكامل أمام المرأة . لذلك تتحول الإيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعري إلى إيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة (كذا) ، فالطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعيا يتسع للجزئيات الإيديولوجية مثل الرواية . لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والمعمومات إلى الإنسان والكون وعلاقة أي منهما بالذات في صراعها الذي لا ينقطع^(١) فالارتباط بين الشاعر والقضية التي اختارها ارتباط لا يحدث بين الإنسان الذي في الشاعر والقضية . وإنما بين الشاعر الذي في الإنسان وتلك القضية .

وهنا نلتقي بالنزعة الذاتية في فرديتها الحادة ، داخل ما يسمى بالإيديولوجية الجمالية للشاعر . أو بالإيديولوجية الغنائية الانفعالية وهي تتفاعل مع الإيديولوجية العامة للطبقة الوسطى ، أو التي كانت وسطى (البروجوازية) في عالم اليوم . ولستنا بإزاء الجوهر النهائي الميتافيزيقي لطبيعة الشعر .

ولابد من إبراز أن صلاح عبد الصبور في كتاباته عن الشعر - وليس في ممارستها للشعرية بالضرورة - يقترب من تلك النظرة ، فالشعر عنده طموح إلى « استشراف المعانى الكلية ودوح المغامرة الفكرية » ، ولا يقف عند صياغة الانفعالات والأفكار صياغة تخفف عن صياغة النشر ، بل هو فن رؤية هذه الانفعالات وتلك الأفكار ، رؤية تختلف عن رؤية الناشر . وصلاح يحتفى بالقول الذي يذهب إلى أن الشعر الحديث صوت إنسان فرد لا صوت مجموعة من الناس ، ولا صوت فرد موجه إلى مجموعة بعينها ، بل هو صوت هذا الإنسان يتحدث عن نفسه إلى

العالم كله . وتلك عند صلاح مسلمة تنزّل المسلمة البلاغية العربية المعروفة ، وهي أن البلاغة هي مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . وليست تلك المسلمة الجديدة أمرا هينا في تاريخ الفن ، فهي الدافعة إلى التردد والمغامرة عند الفنان . وهذا الطابع الفردي في إنتاج الشعر ، أو في الإيديولوجية الجمالية ، يدعمه أنه شعر كتابة لا شعر إنشاد ، ووسيلة تلقيه الآن هي القراءة فالقارئ أيضا يتلقى القصيدة لقاء حميما ، إذ تتعقد بينهما صيغة مباشرة وهو يتقاعها ، في حال تختلف عن حال المتلقى القديم فهو لا يرهف سمعه ، ولكنه يرهف ذوقه وعقله وقلبه . لذلك يرى صلاح أن النبرة قد خفت في جميع النتاج الشعري الحديث في العالم وازداد الشعر صعوبة بلغت مداها في المدارس الحديثة (حتى نقرر الموت : محاضرة ألقاها صلاح في عَمَّان عام ١٩٦٦ قبل أن ينشر غالى شكرى كتابه (شعرنا الحديث إلى أين عام ١٩٦٨) .

وقد نرى هنا المقولة الرومانسية القديمة عن تطابق الصدق الذاتي للقلب (فكرنا وشعرنا) والقيمة الشعرية . فالشاعر الذي يجيد ملاحظة أعماقه يولد انفعاله كما يقال وفي فمه ملحقة التعبير الشعري الذهبية فالشعر في تصريحات صلاح في إبداعه الفعل ينبثق عن تجربة داخلية كثيفة ، شديدة الخصوصية ، وهي صفة فذة للفرد ، تنتج عن حركة الكيان الداخلي أو أعمق أعماقه : حركة ساقية للتعبير الأفرى وأدواته ، ولكنها تكشف ذلك التعبير تلقائيا دون الجوء إلى القوالب الفكرية التقليدية ، لتتبلور في نقاء ذاتي محض ، إنه صدق ذاتي بطولي يعيد إبداع كل شيء من جديد . وربما كان من الإغلاز التي تستعصى على الحل تفسير قدرته على أن يكون مفهوما ما عند أي فرد آخر ، أو على أن تكون له قيمة فنية تميزه

وحدقوا إلى الحقول في سكينه
وارسلوا تهديده قصيرة ... قصيرة
ثم مضوا لرحلة يخوضها بقرتي الصغيرة
من أول الدهر ، الرجال .

إن هذا السيزيف ، وأمثاله في قرية مصرية ظلت
الصخرة السمراء بين مكثيه ثابتة . وعلى الرغم من أن
القصيدة تمتدح أنه ، لم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة
المجته ، لأنه لا يجد الوقت في غمرة العمل (الذي لا تقول
القصيدة إنه يفكر إلى أى إبداع ، أو تطور ، أو أمل في
مستقبل) إلا أن هذا الفلاح في القصيدة تعشش في ذهنه
تصورات أيديولوجية ، أشد موتا من جميع الاموات عن
الكوين والمصر ، تعمل على فرض الموت داخل حياة أمثاله
وإعادة إنتاج العلاقات المؤقتة باعتبارها شيئا يمتد من أول
الزمان حتى مصارع الأجيال جيلا وراء جيل .

وتفكيك العناصر ، المكونة للقصيدة . حياة إنسان
طبيعى ، موت مثقف ، من ورق عن فلسفة ميتة ، سكينه
اضطراب ، نهاية استمرار ، فلاح صامد بالصخرة ،
المثقف سيزيف يصعد ويهبط يكشف عن تناقض بين
اتجاه التصورات داخل القصيدة . لقد قيل إن هذه
القصيدة تنتمى إلى مرحلة تأثر الشعاعر ببعض
اليساريين ، ويستشهد كثيرون بقول شكرى عياد في
مصدر سابق : إن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن
طريق بعض المثقفين اليساريين » وأكثرهم في ذلك العهد
لم يكونوا على حظ كبير من الثقافة بل كانت الثقافة في
قاموسهم سببة » ومهما يكن هؤلاء الذين يحملون
أيديولوجية اليسار جهلة فإنهم لم يجدوا قط استسلام
الفلاحين لنزعة قديرة كما تشهد ، الشعاعرات » التى
ينتقدها شكرى عياد دائما عن الثورة على الأوضاع . ولكن
التناقض في القصيدة بين رأس الفلاح المثقل بالعذاب ،

عن ضروب الهذيان والهلاس وللغو . لا عند شاعرنا ، بل
عند دعاة التفرد المطلق . ولكن صلاحا يجد سندا في
« الإنسان الإنسان »^(١) في الصورة المثالية الانتقائية
لإنسان مجرد أبدى ، هو معيار التقييم داخل الكون القديم
إن تلك الذات المرفقة في تفردا تحيا عنده داخل تجريدات
كلية موحدة مستعارة من أحد فروع الأيديولوجية
السائدة ، عن مسأسة الوضع البشرى الوجودية ، وضياح
الإنسان في العالم ووحده وهجران السماء له .

○ أيديولوجية النص الشعري

وليس المقصود بالأيديولوجية في عصبها هنا نسقا
مجردا من الميولات الفلسفية أو السياسية ، أو مذهبا
عقائديا ، بل هي ممارسة لقوية اجتماعية ، ولا توجد
النظرات والمثالات والمعتقدات والتقييمات باعتبارها
كيانات روحية ، بل باعتبارها علاقات واقعية متجسدة
لغويا وسلوكيا بين قوى السيطرة والإذعان ، فهي تجسيد
كيف يحيا الناس شروط حياتهم بعد أن يحولوا تجاربهم
الجزئية اليومية إلى كل متخيل ، على نحو يعيد إنتاج
الهيكل الاجتماعي وقواه المهيمنة داخل الكون ، في
الأيديولوجية العامة للفلاح العادى الذى يموت في قصيدة
موت فلاح [ديوان أقول لكم] تصور كل لندورة حياة
يفرضها القدر لا مخرج منها ، إنه كان كل صباح يصنع
الحياة في التراب

والقصيدة تمجد « العمل » وتتخيل غياب الشرويط
القمعية المحيطة بهذا العمل ، فإحياء الأرض بالخضرة
من أول الزمان حتى الموت في الظهيرة كان معناه في الحقيقة
أن يظل وجه الفلاح الشاحب مجدورا ، مثل أديم أرض
جرداء ولكن الأيديولوجية العلمنة تصمت عن ذلك . وتمجد
القصيدة كذلك الجماعة المتألفة التى لا ينفصل الفلاح
عنها باسم فردى أو ملامح خاصة ، إنهم جاءوا ليسلبوا
عين أخيه ، أو يقبلوا جيئنه ويغيبوه في التراب

وتعاسة أوضاعه ، وبين سكينته وطمأنينته ، ومقابلة الموت في جسارة ، لا ينمى في المحل الأول - من سعادة الشاعر في حبه الأول أثناء كتابة قصائده الديوان - كما سبقته الإشارة - مما جعل الشجن هادئاً رقيقاً . بل قد ينبع من الأيديولوجية الجمالية التي كان الشاعر يتراح إليها ، وهي تقوم بتعديل ، الأيديولوجية العامة .

ولنكرر ما يقوله « تيسرى إيجلتون » ، في « النقد والأيديولوجية » من أنَّ اللغة ، تلك العملة البهرجية الطبيعية ، في حقيقتها ساحة معركة تحمل ، استعمالاتها آثار جراح وضروب شقاق وانقسام وكل عواصف الصراع السياسي والقوى والطبقي فاللغوى هو دائماً اللغوى الأيديولوجي السيكولوجي الاجتماعي السياسي . واللغة المشتركة حافلة بالصراع ، فهناك لغات متحاربة عند الشعراء في الفترة ذاتها ، لإدماج الأفراد القراء ، منذ طفولتهم وسنوات تنشئتهم وتعليمهم في هذا الشكل أو ذاك من الأشكال الإدراكية والرمزية ، لتلك القوى السائدة ، أو المعارضة ويمارس الشعر وظيفته الأيديولوجية على نحو طبيعي تلقائي وفي فورية تتصف بها التجربة الحية . ولذلك فإن أيديولوجية قصيدة « موت فلاح » ليست هي الأيديولوجية العامة السائدة في المجتمع . فمعتقد الطبقة الوسطى الذين يمارسون الإبداع يقيمون داخل الإطار العام نمطاً فرعياً يحمل سمات المعارضة ، يقبلون الاستقلال والتصنيع والقومية العربية والاشتراكية الرسمية التي يجدون فيها مجالات للصعود ، ولكنهم يغارضون إلغاء التفكير المستقل ، والتعبير المستقل ، بل وغياب الحرية الفردية وهذا تناقض اجتماعي حقيقي لا ينتمي إلى الأخلاقيات الشخصية . وتجهى التناقضات داخل حلف السلطة وانعدام الاستقرار في الممارسات ، ثم الهزيمة ، لتحول « السياسة » إلى

مناورات ومصنفات ومقاولات على خلفية من القمع البوليسي . لقد أصبح الالتزام إلزاماً والواقعية قبولاً للأمر الواقع وكان لابد من الاحتجاج على ما في الواقع من سوقية غليظة وكبت ووصولية إنتهازية . وفي بعض الأحوال لم يكن هذا الاحتجاج رفضاً للعلاقات السائدة ، بل مهدباً معترفاً به تحتاج إليه تلك العلاقات بأعتباره عطلتها المدفوعة الأجر ، ونوعاً من تقسيم العمل ، وتوزيع الأدوار ، لا يمس الأساس ، رحلة داخلية ترفيهية بعيداً عن الحياة اليومية . وهي رحلة سياحية لا يقوم بها مغامرون مكتشفون رواد ، فهي معرفة الخريطة والمسالك مقدماً ، فعل تسريح ، وحلم محقق .

تناقضات خصبة :

وليست أيديولوجية قصائد عبد الصبور صيغة منظومة من أيديولوجيته السياسية العامة ، بل هي تتناقض معها في بعض الأحوال فهذه الأيديولوجية تعاد صياغتها جمالياً .

وليست تلك الأيديولوجية الجمالية أو الرؤية لحة متجانسة الأجزاء ، بل هي مركب متعدد المستويات . إنها النقاء روافد متنوعة داخل تركيبها مثل نظريات الأدب ، والتقاليد الشعرية ، والممارسات النقدية ، والأجناس الأدبية ، والأعراف ، والأدوات ، وكذلك التصورات عن دور الجمالي وظيفته ومعناه وقيمه داخل ثقافتنا الراهنة .

ولابد أن نلاحظ اختلاط الأمور بالنسبة لشاعرنا ففي قصائده تكون النغمة التشكيلية أحياناً قد تبنت دور الشاعر بوصفه الحبر الملهم عن القيم الجماعية

ياسيف المعصم الخنصر - أخلع غمد سحائب -
وانزل في قلب الظلمة - شفق العتمة - واضرب يعني في
طيرة - واضرب يسرى في وهران

(قصيدة ابي تمام ١٩٦١)

بل إن الشاعر حينما يردد وحيدا في سفلواته ، فإنه يحلم بالرجوع إلى أصحابه الأخلأ بظهر السوق ، ممثنا بالانعام والأبيات فهو يجافهم ليعرفهم . المنشد يخاطب الجماعة أو يخاطب صديقا أو حبيبة داعيا إلى الفعل والتجاوز والمشاركة في قلب الجماعة . « الأنا » تعبر عن « نحن » في تقاليد الشعر الشفاهي .

وقد يكون الشاعر هو المثنوق المتمرد الناتج في مرصد هامشي مؤقت في قصيدة « الظل والصليب » من نفس الديوان : هذا زمان السام نفخ الأراجيل سام ديبب فض امرأة ما بين الليتي رجل سام . لا عقى لسلام . لأنه كالزيت فوق صفحة السام . لا طعم للضم . لأنهم لا يحملون الوز إلا لحظة ... ويهبط السام يغسلهم من رأسهم إلى القدم طهارة بيضاء تنبت القبور في مغالاة الندم .

وهذه القصيدة ينتقدها غالي شكرى : فلقد يكون الخطب الفكرى فيها شديد الوضوح فالسام في المستوى الفطرى هو فاعل ما تصوره بقية القصيدة من إحباط ولكن الخطب الفكرى وحده لا يصنع شيئا : لا يكسب التجربة وهج الحياة ، ولا يملأ شرايينها بالدم ، ولا يسرى في خلاياها مسرى الكهرباء . التجسيم الموضوعى وحده هو عند غالي شكرى الخالق المبدع للتجربة الشعرية النابضة . ثم جىء التقارب بين مستويات هذا التجسيم في مختلف مقاطع القصيدة ليخلق التوازن والتناسق في هيكل التجربة الشعرية ككل .

والإيديولوجية الجمالية عند غالي شكرى هنا تقوم على المسلمات الرومانسية في صياغة لها كلمات إليوت عن المعادل الموضوعى : فالقصيدة اتقنت أدوات

التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال وإثارتها في وجدان القارئ بصورة مماثلة ، أو قريبة من الإحساس الاصلى المزعوم عند الشاعر . ولكن لا أحد يستطيع أن يعرف الكثير عن هذا الإحساس الاصلى المزعوم عند الشاعر ، ولا عند أحد القراء . وعند هذه الأيديولوجية تصبح القصيدة مرآة للتجربة الوجدانية ، كما يكلبها الشاعر في حياته ، باعتبارها اندفاعا أو طلفحا تلقائيا للانفعال الحار نجح الشاعر في إقامة قنوات التوصيل الملائمة التى تحملها إلى القارئ .

تحويل الأيديولوجية الشخصية :

وربما لم يكن هناك هذا التناظر الحسابى أو التعادل الأادنى بين الخيال الشعرى والشخصية الإمبريقية فالقصيدة التى تصور تجربة انفعالية ليس من الضروري أن تكون جزءا من السيرة الذاتية للشاعر ، أو تعبيرا عن المزاج النفسى الحافل بالسام لصالح عبد الصبور في مكتبته أو فراشه ، أو تربطها بحياته علاقة سببية مباشرة (العلاقة قد تكون شديدة التعقيد والمغارقة) .

وتعمل الصياغة الجمالية الأيديولوجية بكل رصيدها من الصيغ المتاحة ، ومن مواضع التعبير ، على ألا تكون العلاقة بين الخيال الشعرى ، مجسدا لى البناء اللغوى الإيقاعى للقصيدة وبين الواقع النفسى للشاعر والقارئ ، علاقة تبعية سببية تمضى في اتجاه واحد فالمواضيع السائدة أو البازغة تميل حياة الشاعر إلى أفنفة أسطورية ، أو نموزجية ، وفقا لمتعضيات بعض الاتجاهات الأدبية وقد تقوم الأيديولوجية الجمالية التى يتبنها الشاعر في قصيدة غنائية اعترافية بتحويل حدث انفعالى ، أو تجربة مصورة ، إلى تقويضها وتقدم تفاعلا

محيرا بين الواقع والوهم ، وتضادا صارخا بين التوهم
للمتعبد ، للمحبوب والإيماءات الغليظة الهازئة به .

وتحيا القصيدة حياتها المستقلة عن التجربة النفسية
للشاعر تحت تأثير أدوات تعبير وصيغ تقنية وتراث ممتد
وكلها تتجاوز الفرد وتجربته وتحمل تضمينات أيديولوجية
مغايرة تكوين لغوي بطوقه المعنى ويحاصره ويكسوه ، وهو
معنى يحيا « بين » ذوات فردية تنتمى إلى أزمان مختلفة
كما يوجد « داخل » الذات الفردية ، وتكف القصيدة عن
أن تكون مجرد وعاء لتجربة سيكولوجية ؛ فهي لا تتناظر
الإطار الذهني للشاعر ولا للمتلقي وليست وثيقة
سيكولوجية (ولا شهادة سوسولوجية وإصائد صلاح
تحوى عناصر جمالية قد تكون نتاجا لتشكيلات أيديولوجية
تنتمى إلى مراحل تاريخية مختلفة .

فالقصيد ليست محاكاة لتجربة سابقة ، أو تعبيراً عن
أيديولوجية جاهزة ، بل هي إبداع أيديولوجيتها
الخاصة ، لها منطقة الذي يستبعد ويختار ويعيد
التنظيم .

وهذه الأيديولوجية في عيون القصائد عند صلاح عبيد
الصبيد تركز على الصراع بين جوهر الإنسان في امتلائه
الحسي ، وإثراته الانفعالي ، وتحليقة الفكرى وطاقات فعله
وبين سقوطه في الوجود المعرق المغترق داخل العلاقات
الاستغلالية القمعية ولا تمكن ترجمتها إلى نسق من
المقولات الفلسفية المجردة أو إلى مذهب متكامل .

ماذا تبغينى يارباه ؟

هل تبغينى أن ادعوا الشر باسمه
هل تبغينى أن ادعوا بالإساءة الظلم ، وتعليق
القوة ، والمطيقين ، وسوء النية ، والمفر
الروحي ، وكذب القلب ، وخذع المنطق ،
والتعذيب ، وتجريب القسوة ، والإسفاف الفعلي

وزيف الكلمات وتلفيق الأنباء ..
لا لا

لا اقتر يارباه

صوت عظيم

أخرج منها ، فأنك رجيم

« الموت بينهما » من الإبحار في الذاكرة ١٩٧٩
والشاعر العاشق المعشوق يصبح عاهرا متوج الفودين
بالحديد والحصى ، تحب فيه المرأة وهو ملكها الغريب
الاسم المزيف السمات رؤية قديمة لفرد آخر ، كان يشبهه
ولكنه ليس هو ، كان فتى الحلم جميلا ، وليس مزوقا كما
أصبح بعد السقوط ، متفقا
لا تريب اللسان . محتشما نبالة في الطبع لا خوفا
وعاطفا لا عاطفيا .

(أحلام الفارس القديم) قصيدة أغنية لليل
وإن لمة (الانتصارات وتعاطف النجاسات) قبل
هزيمة ١٩٦٧ في أحلام الفارس القديم قصيدة وديوانا
(١٩٦٤) كانت الأيديولوجية الجمالية عنده تنظر في
اتجاه معلن بين المواقف السياسية والاجتماعية
التي تؤيدها أيديولوجيته السياسية ، كانت زاوية
الرؤية الشعرية هي تعميق السمات الإنسانية
وشجاعة الرأي والكبرياء ، وعمق الانفعال والتعاطف
كنت إن بكيت هزنى البكاء ، وكنت عندما احس
بالرثاء للأيساء الضعفاء - أو لو اطعمتهم من قلبى
الوجيع والفرحة البسيطة وكنت إن ضحكت صافيا
كاننى غدير يفر عن ظل النجوم وجهه الوضى . [إن
الابتذال السوقي والمنافسة قاطعة الرقاب والفردية
المختنقة في حمى الصعود خلقت حينها سوداويا إلى نمط
عتيق للفردية القروية والفرد البريء في حضن الجماعة
والطبيعة ، باعتباره ملاذا روحيا متخيلا للبكارة والنضارة

والانسجام داخل الفرد وخارجه فى مواجهة تجار الاشتراكين من البيروقراطيين والبصاصيين والجلادين والمتسلقين .

وظل الشاعر يحن إلى الدمعة البريئة ، والضحكة البريئة ، والحب الرقيق ، والطهارة ، وصناق غصنى الشجرة ، وجناحى الطائر وهذا الحزن المستمد من رصيد الماضى لا يستهدف رجعة ولا تكوصا فالحببية صافية كأنما كبرت خارج الزمن فى كون خلا من الوسامة أكسبه التقويم والجهامة ، وتظل الرؤية الجمالية تركز على ليل يكرر نفسه وصبح يكرر نفسه وعلى الوحشة تهبط على القلب مع الإظلام ، ورغيف الرايات المتصورة والمكسورة ، ولصص القتل والفلة ، وضجيج الطرقات ، وجنازات الاموات بل وسام التكرار يكرر نفسه ، فالمدنية كررت أيامها وخزنت فى لحمها وجلدها المكررين ملايين من الكديرين وهين يتعمد بعض المكرورين على التكرار . تسلمهم الايام للتكرار . (تكرارية - من الانحار فى الذاكرة) . وفى مقابل هذا الاقتراب ينتسب الشاعر إلى الطاقات الحيوية للإنسان فى حواسه ، إلى شهوة الأطراف أن تلمس أعراق الاشياء وشهوة الشفتين إلى التقبيل وشهوة الأنف أن تعرف ، ورغبتة فى معرفة من أين تجيء حُنياً الكأس ، والموسيقى وتجاوب ذكرى نبض فى وقدة نبض .. وكل ذلك ذكرى ، فهو مقرب من أنحاء الكون ، مقرب عن جسم هامد .

إن مواد البراءة الطفلية المطهرة من وحل التجربة الروتينية ، وقيود اللحظة الحاضرة ، والاختناق ، والسأم تبحث عنها القصاصات فى أعماق الوجود ، أو فى أعل الاعالى ، فى الما وراء خارج المجتمع ، اعتمادا على مغازلة الصيغة الغنائية فى الموروث الشعري فالحببية مرتبطة بالطبيعة ، وهى تنهب « مضزن » الطبيعة من العبير

والألوان والأصوات ، وتصاحبها مفردات ذات قيمة غنائية مستقلة ، مثل : النجوم ، والفجر ، والجدول ، والأزهار ، تشكل تداعيات جاهزة ، ولا يبقى على الشاعر إلا تنسيق باقة لفظية من عناصر الطبيعة تثير مجرد نطق الفاظها القيم الانفعالية المتراكمة حولها .

يغسلنى حفاك الرقيق ملغما - تختسل السماء بالغلمم - ملغما تهتز للربيع شجرة يسقط على ورقى القديم يموت حزنى العليم حزنى المقيم . يصالح الحياة وجهى الذى نضرته بسمتك امد نحو الشمس كفيا - وارفع العينين للنجوم (احلام الفارس القديم) .

فالحواس الطازجة متلهفة فى الصبح التراثية على عالم من الخبرة الجديدة يعرف الشاعر مكانها الدقيق ، فهو فى الطبيعة البدائية والطفولة البريئة والارض البعيدة عن مواضع التجربة اليومية المغتربة وفى الذكريات المتخيلة وفى الاستقصاء الشديد الرهافة لمويحات الذات . انه نموذج طوبائى مستمد من المخزون الغنائى وايدىولوجيته المستمدة دون تغيير ولكن هذا الجهاز الغنائى العاطفى مؤسسة ايدىولوجية قد تثلل الأزهار الصناعية على بشاعة العالم الواقعي وتنفث نهارها فى أدوات التوصيل الجماهيرية من اغانى واللام ولن نجد فى قصائد صلاح التى تستخدم تلك الصيغة بنية متجانسة لتجربة تنصف « بوهج الحياة أو معتلة الشرايين بالدم كما تنصف هيكلها الشعورى ككل بالتوازن » على حد قول غالى شكري . فقصاصه متعددة الصيغ المتناقضة دون توازن أو اتساق فى الهيكل الشعورى . وذلك ليقاها من الوقوع فى شرك المسلمات العتيقة وكيف لتجربة عن الموت فى الحياة والسام ان تنصف بوهج الحياة



أنا الذى أحيا بلا إبعاد
أنا الذى أحيا بلا أمام
أنا الذى أحيا بلا أمجاد

وتنتهى القصيدة بصورة ساخرة نفاذة عن الأنف
المجدوع نتيجة الاشتباك بالواقع والخروج من
السام .

وهل من الممكن للمفاهيم أن تنقل نثرًا هذا الموقف
الشعري من الكون والإنسان عند صلاح عبد الصبور
في خصوصيته الفريدة ؟

وتدفق الدم بالشرايين ؟ فالشاعر يعتمد أن يقدم
صراعا بنيويا وخللا في التوازن بين الصيغة الوصفية
التفصيلية لبعض صور السام في قلب تجارب لذية مثل
نفخ الأراجيل والتسرع في المضاجعة . وبين طراز
متهكم عن الدور التطهيري للسام ، بالإضافة إلى
صورة معممة لاستسلام مكتئب يخفى تحته حذوة
احتجاج صاخب وحينما تتخل بعض مقاطع قصيدة
الظل والصليب عن الصورة بالمعنى الحسى المجازى ،
فإنها تستخدم بعض التماثلات النحوية في التركيب
اللغوى وقافية موحدة لتؤكد مفارقات حياة بلا حياة .

(١) الفكر المعاصر يناير ١٩٦٨ الأصيل الكاملة مصدر سابق ص ٣٣٦ .

(٥) انتظر . أحمد عبد الحى مصدر سابق ص ٢٠ - ٢٧ .

(٦) غالى شكرى . شعرنا الحديث إلى أين . دار المعارف بمصر ١٩٦٨
ص ١٧٤ - ١٧٥ .
المصدر نفسه ص ٢٤٢ .

(١) صلاح عبد الصبور - الأصيل الكاملة المجلد السابع الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ مقال بسط المحن ص ١٢٣ - ١٢٠
(٢) د . أحمد عبد الحى . شعر صلاح عبد الصبور الغنائى . الهيئة
العامة للكتاب ١٩٦١ ص ١٩ - ٢١
(٣) د . شكرى عياد . صلاح عبد الصبور وأصوات مصر - مجلة
مصر المجلد الثاني العدد الأول .



ماهر شفيق فريد

قراءة في آخر قصيدة عبد الصبور

وتوقفت لدى موانئه فكرية ومذهبية عديدة ، واستودعت لحظاتها تجربة الإنسان الحديث باعتباره وريثاً لكل العصور ، وزاوجت بين الفكر والحس ، بين التأمل المجرد وعشق العيني المحسوس . وعن هذه الحياة الداخلية ، كما تتجلى في قصيدة بعينها ، نتحدث هنا .

« عندما أوغل السندباد وعاء » قصيدة من أواخر ما نشر صلاح عبد الصبور ، وإن كنا لا نجزم بأنها آخر ما كتب ، حيث أنه قد تكون بين الأوراق التي خلفها حين ولماته جذاذات من قصائد ، وبشذرات كان يُراد لها أن تكون نواة أعمال أكبر . نشرت القصيدة في مجلة « العربي » الكويتية في عدد أكتوبر ١٩٧٩ ، وأعيد نشرها — بخط الشاعر — في كتاب « وداعاً فارس الكلمة » الذي أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢ ، عقيب وفاة الشاعر . والقصيدة ذات قيمة رمزية من حيث أنها إيماءة وداع ، خلاصة عمر ، حصان تجربة ، بطلها هو السندباد أحد أئمة صلاح عبد

إذا كان شهر أغسطس ١٩٩١ قد وافق الذكرى العاشرة لوفاة صلاح عبد الصبور ، فإننا لا نريد أن نتخذ من ذلك ذريعة للحديث عن حياته . لسنا ممن يؤمنون بالمدخل البيوجرالي إلى شعر الشعراء ، وإنما نحن نؤمن بأن الكلمة الشعرية أهم ما في حياة صاحبها ، وأن شعره هو لباب سيرته الداخلية والخارجية على السواء . فما كانت في حياة صلاح عبد الصبور أحداث لافتة ، ولا مواقف خارقة ، ولا كوارث جسام ، ولا نعم تجاوزت المألوف ، وإنما كانت — على السطح — تجرى عادية بشكل عام ، تشبه حيوات غيره من الأدباء في أغلب تفاصيلها وإن اختلفت عنها هنا أو هناك . وراء هذا السطح كانت حياة الشاعر الحقبة التي كفلت له أن يكون واحداً من أبرز شعراء جيله ، حياة داخلية خصبة عرفت التمزق النرجسي ، والأزمات الوجودية ، والتردد بين قطبي الزهد واللذة ، كما استوعبت — خلال عمرها القصير نسبياً — منجزات عصرنا في الأدب والفلسفة والسياسة ،

الصبور ، لا بل هو صلاح عبد الصبور ذاته . فعنده يتحد الوجه والقناع . أو بتعبير بوبليو الذي كان شاعرنا له محبا وإلى شعره منجذبا — يتحد الجرح والسكين ، الفريسة والجلاد .

والسندباد شخصية أثيرة في أدبنا العربي الحديث ، كما في أداب اجنبية عرفت لكتاب « ألف ليلة وليلة » قدره ، واستبحت شخصيته وموضوعاته . فمن بين رفاق صلاح عبد الصبور على مسيرة الشعر الحديث نجد الشاعر العراقي بدر شلكر السياب يثأف قصيدتي « رجل النهار » و « صيف المصنيد » . والشاعر اللبناني خليل حاوي قصيدتان عنوانهما « وجوه السندباد » و « السندباد في رحلته الثامنة » . وفي مجال المسرح نجد لطوفى خميس مسرحية عنوانها « السندباد » . وفي الرواية كتب عبد الرحمن فهمي — وهو من أعمدة « الجمعية الادبية » قتي كان شاعرنا في شبابه من أبرز اعضائها — رواية « رحلات السندباد السبع » . وفي النقد الادبي نجد لجبرا إبراهيم جبرا كتابها عنوانه « الرحلة الثامنة » في الرحلة التي تلى رحلات السندباد السبع وتحملها إلى أمام جديدة . لا ، بل إن شعب السندباد ليتخيل في رواية ادبي إيرلندي هو جيمز جويس ، صاحب « يوليسيز » ، وذلك حين يكتب بأسلوب طليبي ، أقرب إلى التلفظ السيرياتي ، فكرة ترجمها الدكتور لويس عوض في كتابه المبكر والهام « في الادب الإنجليزي الحديث » (١٩٥٠) . يقول جويس :

« ماذا لقصي ؟
إنه متعب بعد طول السفر
مع رفاقه . ومن رفاقه ؟

السندباد البحري . السندباد البحار ، والسندباد الصياد ، والسندباد الخياط ، والسندباد النجار ، والسندباد الخلداد ، والسندباد الفلاح ، والسندباد البناء ، والسندباد الهجاء ، والسندباد الرقاص ، والسندباد الكشاف ، والسندباد الدماس ، والسندباد الطحان ، والسندباد الزمار ، والسندباد السجان ، والسندباد الغنقات .

مقى كان ذلك ؟

حين مضى إلى الفراش المظلم فوجد مريماً حول يهبة القرخ . فرخ الرخ ، رخ السندباد البحري في ليلة القرائ ، فراش كل فرخ ، فرخ كل رخ .

أي علاقة يمكن أن تنشأ إذن بين هذه الشخصية الأسطورية وبين شاعر مصري حديث ولد في ٣ مايو ١٩٣١ ، وتوفي في ١٤ أغسطس ١٩٨١ ، وتخرج في كلية الآداب ، جامعة القاهرة في ١٩٥١ ، وعمل مدرساً وصحفيّاً ومستشاراً ثقافياً بالهند ورئيساً لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ؟ أو ببساطة أخرى : ما الذي اجتلب صلاح عبد الصبور في شخصية السندباد دون غيره من الشخصيات التي تطفل بها آداب الأمم المختلفة وأساطيرها ؟ الإجابة عن هذا السؤال — من واقع شعر الشاعر ، لا من واقع الرجم بالظنون — تستطيع أن تقدم مفتاحاً لعالم هذا الشاعر وعقله الخلاق ، وذلك لما هو معلوم من أن فعل الاختيار الفني فعل قصدي ذو دلالة ، لا يكون عشوائياً قط ، وإنما ينبع من اهتمامات الفنان ويصب فيها ، وبكس أعمن انشغالاته الروحية ، ومهمه الفكرية ، ومشكلاته الفنية .

قبل أن تعرف السر في اجتلاب صلاح إلى السندباد ، وقبل أن نتحدث عن قصيدة « عتما لوطل السندباد وعاد » يحمل بنا أن نقرأ هذه الأبيات من قصيدة باكراً له ،

هى قصيدة « رحلة في الليل » :

في آخر المساء يمشي الؤوسك بالقرى
كوجه فارميت طلائم الخطوط
وينضج الجبين بالقرق
ويلتوى الدخان لخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرى السفين

وفي الصباح يعاد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر الندم

المدة الغفل والهلام السابق للفكر (اللوغوس) إلى
وجدان يتكلى ، وعقل يستشرف أفاق الغد ، وروح تتأجج
هوى وغضبا وحرية وغدايا : ذلك قدر الإنسان مذ كان ،
لا بل هو شرفه ومجده وإكليل غاره الذي به يتميز عن
سائر الخليقة من جماد ونبات وعجماوات .

وفي قصيدة أخرى لصالح عبد الصبور هى قصيدة
« الملك لك » نلتقى بالسندباد وأحدا من التهاويل
الخرافية التى تعمر خيالات الطفولة ، وتزعم أركانها ،
فتروع الشاعر الطفل وأكتها ... على غير إدراك منه ...
تفقد خياله ، وترفع وجدانه ، وتعد لما ينتظره من
رحلات فكرية أو وجدانية على الريق :

ولعلم في غلوتى بالبحر
وعصف القدر
وبلوت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصر الملوك
فأصرخ رعبا
وتهتف اسمي باسم النوى

هذا هو السندباد الذى اصطفاه الشاعر واتخذ منه خدنا
ومرشدا ورفيقا . إنه رمز الرحلة الخارجية التى ترأسل
الرحلة الداخلية ، ومن عنانها يتولد التكامل الذى
ما فتئت البشرية تطمح إليه بين الكلمة والفعل ، بين
الرغبة والتحقق ، بين الرغبة والفعل :

لنقرأ الآن قصيدة « عندما أوغل السندباد وعاد » :

كل شيء تجلى له وتكشف ..
كل انحدار للياه إلى منبع النهر هتما ،

السندباد هنا - مثل أوديسيوس عند الإغريق ، أو
مثل مهيلى الدمشقي في شعر ابنونيس - رمز الرحلة
والمغامرة والسمى وراء المعرفة . إنه - بتعبير نيلقشه -
واحد من يعيشون في خطر ، يتوون مدتهم قرب بركان
فيوزف ، يرسلون سفنهم إلى بحار مجهولة . وهو في هذا
يقف على التقيض من الندامى : رمز الإنسان العادى
القانع بحياته اليومية ، يضامع زوجته ، ويفرس
الكريم ، ويمصر التيزيد احتياطاً لقدم الشتاء . وقد كان
صالح عبد الصبور في عمق أصافته ... ومن وراء سطح
حياته الهادئ المتزن - واحدا من رحلة الحياة الذين
تضطرم بأعماقهم شهوة الجنون للقدس ، ويرمضهم
شوق لاج ، إلى اعتماد تجارب الحياة قطرة قطرة ،
حتى لا يبقى في الكأس سؤى ، ولو كان الثمن في حياة
الشاعر . وقد دفع شاعرنا ذلك الثمن - في لحظة عبثية
أرادها القدر - ولكنه يابى على الإنسان أن يفرط في
تساقلاته - ويريد له أن يفتح بالسبل اليسير - وهيئات
ميهات .. فما الشاعر سوى اندفاعه لا تتوقف صوب
المستقبل . إنه - بتعبير برجسون - صورة حيوية تحيل

وصل الرحيل

ملأ يستطيل

لبيت السندباد مجانيقه وادار الشراع عن الريح

واستعد ليوم المعاد

في فصول الرحيل الطويل

عرف السندباد الصيلحات

عرف السندباد الامسى

كان بعض الصيلحات يتسع البحر فيه ،

ويصبح كونا من الطيب واليقيب ، والشمس

مجرة تتدل سلاسلها الذهبية ، ثم

يعانقها الغيم ، تجلجل حلقها بالندى ،

كاشفا سر الوانها السبعة المستكنة فيها

يخرج البحر لوانه

يمزج البحر لوانه

يلتارى مع الشمس وصلا وعشا ، ويبذل

حتى تحل العرى ، وينوب الوجوم

زبدجة يصيح البحر ، ينث للؤلؤه

الزبدى ، ويملوك الفرح يا سندباد كما .

امتلات حبة بالرحيق ، وتمثل للزعر والنسم

صدره قلدرة تتكؤب فيها اصابعها الخشنات

الرقائقات .

ينتشى السندباد بمرأى الزمان يعود

إليه ، وينثي ويثبث فيما حوت عينه من رؤى ،

وما احلمت من ظلال البلاد وما احلمت من شجى

كلن او امسى مستعد

ويبحر في عرقه ودماء ، ويرسى بشط

الزمان البعيد القديم

وتعود إلى السندباد طفولته ، وتعود الحلق

حلقا ، ويعود الغدير ليمد كي لتارجح في جانبيه

الحلق

وتعود السكينة كي تتمدد فوق الغدير

وتعود نجوم المساء

لكي تتناثر بين ملاءاتها اربخيلا

يطوف بين جزائره السندباد

زما مستعد

ويعود .. ويعود ..

(يضحك السندباد لصورته ، وهو يعود)

وتصلصل في قلبه الطفل اجراسه الذهبية ،

يعود .. ويعود

ويعود إليه صباه رغبا ، ونهيدا

كانا يميلان في صدره . يلتمان معا بين خاضعته ،

لقد خلك الوقت يا سندباد ، تسرب فوق رمل

حيالك ، لولا لم البحر ، تسفنه الزبدية ،

لولا عنق الرياح وانففسها في وثيكك كانت

حيالك مغيرة كضياء الصحارى ، ولمساء

مثل صفور الشواطىء ، كنت قضيت من

الوجد والحزن ، اوشل إذن سندباد ، اخترق

خيمة الافق ، وانبخل ..

ترشفت ذذاها الليل ، ارتعد نشوة ،

وتحول عمودا من الفرح والغار ، ينتفض جدرانها ،

يتلهب في معقها ، ثم يهوى كبرق اضاء ، كبرق خبا

... وتقضى زمان الصبا

كان بعض الصيلحات ينكش البحر فيه ..

ويغدو لنيما من الجلد ، اسود مغضوضنا

لنجا بالطحالب والسمك الميت والزيت ، تلهث
نحو الأديم شغاف المياه مشقة عطشا للرياح
.. اهذا هو البحر؟
لحد من الماء ، واد من الخضرة المطفاة
.. اهذا هو البحر؟
موت تئن به جهنمات المجذيف معولة ، والشموس
مزملة في جهات السماء

كان بعض الأملس غطاء جميلا كجسم امرأة
كان بعض الأملس غطاء ثقيلًا كبير
كان بعض الأملس ثوبا شفيها ، ذيول
الطواويس ، نثر النوافير ، أعراف خيل
الرياح العراب
يمتلئ السندباد الظلام المنقط بالضوء ،
يبجر نحو مياه السموات ، وحده تمضي
أيا سندباد ، وقد ثمل الدماء واغفوا ،
ونامت أيدى رجاله فوق المجذيف ، لا
شاهد لارتفاع الدراع إلا هيونته ،
جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة ..
بهره سبع سموات ، وأصبحت معنى
تحوم فيه المعلى ..
وجدت .. فقلت .. وجدت ..
ورأيت الذي قد سمعت
وسمعت الذي قد رأيت

كان بعض الأملس ثوبا شفيها من الزيت
والفكر ، الريح سلكته كالزجاج ، على وجهها
البلاد المستطيل تخترت الظلمات كم ..
اختلفت وعدها السحب ، لم تتلفح

حدائقها عن زهور النجميات ، لم يرد البدر
أبهره في حقول السحب ، وما تبعته عيونك
وهو يربط خديه في زرقاء الماء أو خضرة
العشب ، نفسك مثقلة بالهموم ، اناخ
عليك النساء وانقل حتى انكسرت شجى
واحتلت هباء
ويثقل نفسك ما حملت من رؤى
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن ، أو أسمى مستعد .

هذه هي القصيدة ، تتأبى على الترجمة إلى نثر فج من
نوع ما يعلمونه لطلبة المدارس . ولكننا نكتفى بأن نوجه
نظر القارئ إلى عدد من النقاط .

النقطة الأولى هي إن القصيدة تتويج لأعمال
صاحبها ، وتطوير لا تخطئه العين لا تحفل به قصائده
السابقة من أفكار ومشاعر وخبرات ، وإن زادت عليها
حكمة العمر ، وبشمول النظرة ، وبدوء النبرة . في الماضي
كان الشاعر يتحدث ويتكلم ويتغنى ، وكأنه ليس قميصا
من لهب ، ولكنه هنا لا يتعامل مع اللهب قدر ما يتعامل
مع الرماد . لا يصور التجربة في لحظتها الفورية قدر
ما يرسل نظره إلى الوراء متأملا معنى التجربة .
وه صلاح عبد الصبور « يشبه ، في ذلك ، شاعره
المفضل « إليوت » الذي انتقل من شعر الوجدان إلى
شعر الفكر ، من رابسونديات المدينة الحديثة بكل عجيجها
واحتدامها وزحامها إلى ديوان « أربع رباعيات » حيث
يستوحى بعض رباعيات بتوهان وبيللا بارتوك الوترية ،
ويمجد خلق ما فيها من جمال قدسي يستعصى على اللفظ
تصويره ، جمال ما كان المؤلف ليصل إليه إلا بعد أن
عاش حياة وجدانية زاخرة ، وتوصل .. على نار التجربة

الصامرة - إلى نوع من الهدوء الفلسفي ، والمصالحة مع الحياة ، شأن جروسبرو في مسرحية شكسبير (العاصفة) .

والنقطة الثانية هي إن الحالة الوجدانية الغالبة على القصيدة هي حالة الملل : « كل شيء تجل له وتكشف / كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما / وصار الرحيل / مللا يستطيل ... » .

لكاننا هنا مع سليمان بن داود ، صاحب سفر (الجمجمة) القائل : « كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس يملأ » أو لكاننا مع « يونيلير » شاعر الرحلة ، ذاك الذي سبق أن خاطبه « صلاح عبد الصبور » قائلا :

أنت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطناً
يا حبيب الغضاء الذي لم تجسه أدم
يا عشيق البحار وخذن القمم
يا أسير الغزاة الملول
يا صديقاً لنا

وهو ذاته « يونيلير » الذي طامح تفنن بالرحلات ، ويشدد الاغتراب غير أنه ظل يتردد ستة أشهر قبل أن يرحل إلى مونغلير (ما أقربها من باريس حيث أقام !) والرحلة الوحيدة التي قام بها وهي رحلته إلى جزيرة موريس . قد تبنت له عذابا وائ عذاب ، « على ما يقول الدكتور » عبد الرحمن بدوي « في كتابه (دراسات في الفلسفة الوجودية) .

والنقطة الأخيرة هي أن « صلاح عبد الصبور » يمدد

هنا إلى منهجه الأثير ، منهج التضمين واستيعاب أصوات الشعراء السابقين ، فهو حين يقول مثلا :

في فصول الرحيل الطويل
عرف السندباد الصبلاحت
عرف السندباد الأملي

إنما يستوحى قول ج . ألفرد بروروك في قصيدة « ت . س . إليوت » .

ذلك إني قد عرفتها كلها -
عرفت الأملي ، والصبلاحت ، والأصائل ..
حين يقول :

كان بعض الصبلاحت يتكشف البحر فيه
ويغفو أحيما من الجلد ، أسود مفضوضنا
لنرجا بالمحلب والسكك الميت والزيوت ، ثلث
نحو الأديم شفاه المياه مشقة عطشا للرياح
أهذا هو البحر
موت ثخن به جهنمات المجانيب معولة ، والشموس
ممزقة في جهات السماء

إنما يستوحى قصيدة الشاعر الروماني الإنجليزي « كولريدج » : (الملاح القديم) حيث نجد رحلة كابوسية في عرض البحر تكفيها من ذنب ارتكبه الملاح إذ قتل طائرا كان الملاحون يتبركون به ، ونقرأ من ترجمة الدكتور « عبد الوهاب المسيري » والأستاذ « محمد علي زويد » تلك القصيدة :

وعند الظهر وقلت الشمس الدامية
فوق رأس الصلاري
في سماء حارة نحاسية
شمس لاتزيد في حجمها عن القمر

كلن كل لسان من شدة الجفاف

زاويا عند جنوره

فلم نستطع الكلام

وكاننا مختلفون بالرماد

كانت الحلو قافة ، والشفاة سوداء محترقة

فلم نستطع ضحكا او عويلا

ووقلنا بكما من شدة الجفاف .

لكن هذه الاصدااء لم تمت محاكاة ساذجة ، كما في شعر كثير من شعرائنا ، وإنما هي جزء من رؤية كونية موصولة . ترى في التراث الأدبي والفني ملكا مشاعا لكل شاعر خلاق ، وتستوحى الجانب الأبدى الخالد من طبيعة الإنسان على اختلاف البقاع والأدهار .

لقد أوغل السندباد وعاد : أوغل في تجارب الحس والفكر والروح ، وعاد لنا بثمرات بطلته شعرا وفكرا

يجاوزان الواقع . وفي هذا تكمن قيمة شعر ، صلاح عبد الصبور : إنه إغارة مستمرة على الحدود ، وطموح إلى الماوراء ، وسعى لم يتوقف إلا بتوقف أنفاس الشاعر ، إلى توسيع رقعة الوعي ، وزيادة نقاذ العين الداخلية المبصرة ، وهو أيضا - كشعر « السيف » ، و« الدونيس » و« حجازي » وكل مبدع كبير - قد نقل القصيدة العربية ، بعد عصور من الركود ، إلى ساحة الشعر العالمي في قرننا العشرين ، شعر التنظيم الأوروبي والوجودي ، لا الإله البدائية أحادية الوتر . فعل « صلاح عبد الصبور » هذا كله في نصف قرن . وربما كان خير ما نحصى به ذكره هو أن نواصل هذه المهمة المقدسة التي اضطلع بها في دواوينه وسرحياته الشعرية ودراساته : مهمة أن يكون شاهدا على عصره ، ومجربا تفنينا لا يكل ، ورحالة لا يفتأ يسعى إلى زيادة رصيد الإنسان من خبرة العقل ، وتجربة الحس ، وثروة الوجدان .







وليد منير

ما وراء «الحوار» عند صلاح عبد الصبور

وفي الآتي هنا حواراً
وكان بعضنا يصني إلى بعض
« هولدران »

بالواقع المجهود وتجاوزه في آن واحد . ومن ثم فإن الحوار بحث دائم عما يردغ ويضفي ويلتبس . الحوار انفتاح الذات في تقاطعها على عمق أصالة الوجود . ولغة هذا الحوار هي لغة الانفتاح المشترك ، بتعارضاتها كافة ، على الحق الذي يؤسس به الوجود أصالته . وهي لغة تقفح ثنائية الذات حيناً ، وتلفح تضاد الذات حيناً آخر . بيد أنها تعمل في كل الأحيان على تعديد سطوح الواقع ، وتكثير زوايا الرؤية ، بما ينوع على لمن الحقيقة ، ويميد توزيعه بين آلات مختلفة .

حوار الذات ، وحوار الشعر :

لا غرو إذن أن ينظر صلاح عبد الصبور إلى الذات بوصفها حواراً ، وأن ينظر في الوقت نفسه إلى الشعر بوصفه حواراً كذلك . فهو يقول في كتاب سيرته المتعمق (حياتي في الشعر) :

ربما تُعدُّ فكرة (الحوار) عند صلاح عبد الصبور مدخلاً مهمّاً إلى فهم عالمه ؛ هذا العالم المتشعب الأطراف ، المتعدد الأبعاد ، العميق في غير إبهام ، نالذ الوصول والتأثير في غير مجانبة . لهذه الفكرة دلالة مركزية في نظراته وتاملاته وشعره على حدّ سواء . وهو شديد النزوع إلى تأكيدهما على أكثر من وجه . مواجّ بتأويلها في أكثر من وجهة . ولعلّه ، بذلك ، يقترب من « هولدران » الذي دفع « مارتن هيدجر » إلى تأسيس كينونة الإنسان على اللغة حيث أن اللغة تتحقق — فيما يقول هيدجر — تحققاً تاريخياً في الحوار ، وتكتسب أصالتها من خلاله .

والحوار ، بمعناه الأكثر رحابة ، لا يتملّ في جدل طرفين قصص . بل يتملّ فيما هو الشغل وأوسع محيطاً . إنه مشاركة المخلفات في الكشف عن حقيقة ما ، تُؤجّد فيما بينها بقدر ما تفصل فيما بينها — حقيقة تتصل

وإدبير (الإنسان) نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الخاطرة وذاته المتصور فيها وبين الأشياء ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سطرط أنه من المستحيل أن نفرس في نفس الإنسان ، ويعلمنا أنه لا بد من إدراكها بالجل.

ول لعبة (ثنائية الذات) تلق الأشياء بما هي وسيط يصل بين ذاتي وذاتي الأخرى ، كما تلق بما هي وسيط بين الفكرة والشك أو بين الفكرة وتقيسها . والأشياء هنا هي الوسيط الجدلي للقاء ، وهي الرحم الذي يلد الحقيقة ؛ تلك الحقيقة التي تتدلى إلى التقيضين معاً بقدر ما تتلى ذاتها عنهما .

فيذا انتقلنا إلى القصيدة بأثرنا صلاح عبد الصبور يقول :

والقصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي فهي تبدأ بخاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعل عن البشري هناك خاطرة أولى إذن تهر إلى الدهن ، تبرز فجأة مثل لوامع البرق ، وتسمى إلى أن تقيد وتقتنص ، فإذا التفتت تشككت في كلمات ، وقيد وجودها المتقيض ، واكتسبت حق الملاك ، وهنا لا بد أن تملحن هذه الفكرة النابعة من أغوار الذات السليكة ، التي ضللت بظهورها ، لتلك إلى أن تعي نفسها .

وهل غرار حوار الذات ، يكون حوار الشعر . فالخاطرة (الفكرة) تنمى في نفسها ، وتنسج عن نفسها ، وعالم الأشياء يندم بالصور والكلمات . فالصور والكلمات يد « تهل منه الفكرة الشعرية في انتسابها على ذاتها » .

انتساب الوحدة إذن هو مناط الوعي بهذه الوحدة لدى الشاعر البصير (ذاتاً وإيداعاً) . بكل من (مرآة

الذات) و (مرآة الفكرة) تنهض بتحويل الذات أو الفكرة إلى صورة . ومن ثم يتولد وعي الإنسان بذاته ، وعي الشعر بذاته كذلك . فالوعي هو رؤية الموجود لوجوده غير نفسه ، والتقاط مع هذا الوجود موداً يفهمه من موجودات متعينة . الوعي انعكس موجب بما يعنى أنه ليس تجسيداً آلياً لواقع وجود ، ولكنه إقامة حوار خلقي بعيد إنتاج هذا الواقع ويهدم إلى الأسفل . وذلك لأن الحوار يكشف عن التشابه والاختلاف معاً . وما هذا الكشف إلا اكتشاف لإمكانات الحركة المتبادلة . ومعرفة بالثوبها .

الفيلسوف والنبي والفنان :

يقول صلاح عبد الصبور : « في آثار كل نبى عظيم أو فيلسوف كبير قيس من الشعر » . ويقول أيضاً :

إن الفلاسفة والانتباء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها ، لا في قاعها ، وينظرون إليها ككل لا كقطرات متفرقة في إيلام وساعات .

إن كلاً من الثلاثة — بالأحرى — يحاور الحياة بطريقته . فالفيلسوف يحاورها عن طريق العقل ، والنبي يحاورها عن طريق الروح ، والفنان يحاورها عن طريق الوجدان . ولما كان (العقل) و (الروح) و (الوجدان) مظاهر ثلاثة لوحدة واحدة هي الإنسان ، ولما كان الوعي الإنساني في ذروته تجلّي هذه المظاهر ، فإن العقل يدخل طرفاً في حوار ثلاثي ، طرفاه الآخران هما الروح والوجدان . كما أن الروح تدخل طرفاً في حوار مع العقل والوجدان . وليلل يدخل الوجدان طرفاً في حوار مع العقل والروح . وفي النهاية فإن الفيلسوف والنبي والفنان ينظرون في حوار ، بعضهم مع البعض . ويُشكّل هذا الحوار أعلى قمة إدراكية من قمم المعرفة ، وإذا كان في

أثار كل نبي أو فيلسوف قيس من الشعر ، ففي آثار كل شاعر كذلك قيس من الفلسفة أو النبوة . ولعل هذه الحقيقة قد دفعت بالمتنبي الشاعر إلى إعلان نبوته صراحة وهو يخفي بين طواياه إيماناً صادقاً بنفسه ، كما دفعت أبا نواس إلى التليس بذات الفيلسوف إذ يقول :

ألمست من الفلاسفة الكبار ؟

وتعني « المحاور » في العربية المجاورة ، وه التحوار ، هو التجالوب . والمجاوبة والتجاوب كلاهما على صلة بالجواب والإجابة . فكان الحوار في أصله مريدود الحركة والسؤال . والحركة سمة الفعل والسؤال سمة المعرفة . ومن ثم فإن الحوار ما يجسّد الفعل والمعرفة في كلام . وهذا الكلام الذي يقارب بين الفعل والمعرفة يمكن دوماً في مبادرة النبي والفيلسوف والشاعر نحوه ، واحتلاكهم له .

النبي والفيلسوف والشاعر — تسبيساً على ذلك — نماذج تمتلك موهبة الحوار إذ تمتلك القدرة على الحركة و طرح الأسئلة .

ولعلنا نلمح اتحاد هذه النماذج جميعاً في نموذج واحد جامع (الشاعر / الفيلسوف / النبي) إذا قرأنا قصيدة مثل قصيدة (الخروج) من ديوان (أحلام الفارس القديم) حيث يقرئ صلاح عبد الصبور متمثلاً هجرة النبي محمد عليه السلام :

إن عذاب رحلتى طهارتى .
والموت في الصحراء بعش المقيم .

لومت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة .
مدينة الصمو الذي ينخر بالأهواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه ، يا مدينتي المنيرة
هل أنت وهم وهم تغفلت به السبل

أم أنت حق ؟
أم أنت حق ؟

هنا يكون الموت بداية لحياة الحقيقة ، فالحياة حلم ، ومدينة الصمو مشروطة بالسفر المضمن نحو (الموت = البعث) . بيد أن هذه النظرة المتفلسفة تدفع إلى التساؤل بقدر ما تدفع إلى مكابدة الحركة :

هل أنت وهم وهم ...
أم أنت حق ؟

ولقد كان أبو العلاء المعري الذي يعده صلاح عبد الصبور « ثلاثة أرباع الشعر العربي » مثلاً جيداً كذلك على تداخل النماذج الثلاثة وأندماجها . ولقد انقسم بحق على ذاته ثلاثة انقسامات . وكم حاور الشاعر فيه الفيلسوف والنبي ، وهاور الفيلسوف فيه الشاعر والنبي ، أو حاور النبي فيه الشاعر والفيلسوف ولعلنا كان من أسبق الشعراء الذين كتبوا عن الحياة بالحلم :

والمرء في حال التيقظ هاججٌ
يرنو إلى الدنيا بمقلة حلامٍ
كما كان سابقاً إلى تصوير مصنة الروح ، والتساؤل عن حقيقة حريتها ، وعن مصيرها :

والروح شيء لطيف ليس يدرك
عقل ويسكن في جسم الفنى هرجا
سبحان ربك هل يبقى الرشاد له
وهل يحس بما يلقى إذا خرجا ؟

ولقد اتخذت الرحلة الوجودية للذات لديه — ورغم قعوده في مصيحه — صورة غاية في التوتر والعنف حيث يقول :

يموج بحرك والأهواء غالبة
لراكبيه فهل للسفن إرساء

اللوحة التشكيلية (حواراً بين الصورة والموسيقى ، وبين الكلمة والسياق .

وهذا الحوار الداخلي بين عناصر التشكيل يطلب امتداده بالضرورة في حوار خارجي أرحب . ولعل حوار الخارج هو ما أسماه صلاح عبد الصبور في (قراءة جديدة لشعرنا القديم) « حواراً مع الكون » أو « حواراً مع الكائنات » .

يقول صلاح عبد الصبور :

.. وقد يندفع الشاعر فيجري لوناً من الحوار بين الطبيعية وبينه كما يحدثنا « أوس بن حجر » أو « عبيد بن الأبرص » إنه يكاد يلمس أطراف الضباب بيديه ليندفعه عن وجه الأرض .

وفي حوار الشاعر مع الكون يتميز— فيما يرى صلاح عبد الصبور — بعدان مهمان : للزج بين الطبيعة والملاحظة ، والتجسيم الذي يجعل من الطبيعة إنساناً قاعلاً . وهو يضرب أمثلة دالة على ذلك من أشعار امرئ القيس وذئ الرمة وكشاجم وأبي تمام والبحتري .

أما الحوار مع الكائنات فهو حوار إسقاط يقوم فيه الشاعر بثوهم المهيوب ظلياً أو يتقرّدهم ، أو حوار تمام يقوم فيه الشاعر باقتناص حال مشترك فيما بينه وبين القطا أو الفرس أو الذئب . ويذكر « صلاح عبد الصبور » في هذه الصورة التشكيلية أو تلك على ما يسميه بـ « الحركة النفسية » بوصفها موازنة للحركة العضوية في المكان . وكاد أن حواراً متنامياً ينشأ بين حركة النفس في الزمن وحركة الأعضاء في المكان ، ويؤدّي في قوته وإيقاع تحولاته عن صفة « ذات كونية » كلية تنظم داخلها الإنسان والحيوان والطير والجماد ، أي الموجودات بأشكالها الحشّية .

وحياة الدين والفلسفة والفن لها مدار واحد — فيما يرى صلاح عبد الصبور — قائم على « غفلة العقل في المادة » . وهذا القانون نفسه هو الذي يربط بين القيم والحضارة والتطور . و« غفلة العقل في المادة » شكل فريد من أشكال الانسنة . فالإنسان يحاور الطبيعة — فيما يبدو — محاربة خاصة يرمى من خلالها إلى جسطها على هيئته . ولم لا ؟ ليس هو الكائن الوحيد الذي يجمع بين العقل والمادة في أرقى صورهما ؟ ليس هو الكائن الوحيد الذي ينهض بين ذرات فكره وذرات جسده هذا الحوار القديم من أجل مجاوزة الضرورة إلى الحرية ؟ ولكن غفلة العقل هنا تعني غفلة الحياة . وما غفلة الحياة سوى مزيج من تشبع الذهن بالوجداني ، وتشبع الوجداني بالروحي ، وتشبع الروحي بالذهني ، إنها — بالأحرى — حوار الوعى مع المادة حواراً متداخلاً يمنحها المعنى والقيمة .

القصيدة حوار يطلب امتداده :

كان « نيتشه » على حق — فيما يرى صلاح عبد الصبور — حين قرر أن الفن العظيم خادم سيدين في وقت واحد : دينيونيوس ، وإبولو . لكن حواراً قائماً بين اللذة والحكمة يصنع عبر استمراره هذا القوام المتماثل للإبداع ، ويحافظ على عناصره في حالة من التوازن .

وقد مال صلاح عبد الصبور إلى وصف عمل الشاعر بما يوصف به عمل الرسام ، فجعل من التشكيل صفة لفعل الإبداع الشعري ، واقترح للتشكيل سمتين متوازنتين هما : التوازن ، والبناء . وإذا قلنا إن اللوحة الموسومة بريشة المصور حوار بين الظل والضوء أو حوار بين اللون والإيقاع ، فلا بد أن تكون القصيدة (توأم

بيد أن هذا الحوار ، بالرغم من كليته ، يوازن بين المطلق والتاريخي في سياق واحد ، ويؤثر إلى إشباع كل منهما بالآخر .

ولعل صلاح عبد الصبور نفسه قد قام بهذا الحوار الرابع مع الكون والكائنات في غير حالة . وهو يجسم الطبيعة ، ويمزج بينها وبين عاطفته ، ويعود إلى الإسقاط والتماهي ، لينفذ إلى احشاء سر كوني مُحجّل عبر تفاعل المطلق والتاريخي تفاعلاً دائياً . ولنا أن نضرب مثلاً واحداً على هذا الضرب من الحوار بقصيدة (أحلام الفارس القديم) ، حيث :

لو أننا كنا كقصي شجرة

.....

لو أننا كنا نجمة جارئة

.....

لو أننا كنا جناحي نوري رقيق

.....

عندئذٍ لا نفترق

يضمنا معاً طريق

يضمنا معاً طريق

حوارية القناع :

يقول صلاح عبد الصبور :

لقد اهتدي « إليوت » إلى شخصية « تيريزياس » الكفيف الذي يرى كل شيء ، والرجل الأثني في آن واحد ، فجعله رمزاً وشاهداً على الحياة ... واستخدم « تيريزياس » هذا إليوت ياقوت إلى الحديث عن قصيدة القناع .

وقد كتبت في عام ١٩٦١ قصيدتي « منكرات الملك عجيب بن الضميب » وأضمت قناع شخصية قولكورية لكي أتحدث من وراءه عن بعض شواغل ومعموي الفكرية .

٤٨

وربما كانت قصيدة القناع .. هي مدخل إلى عالم الدراما الشعرية .

ويبدو أن « استمارة القناع » تقنية أخرى من تقنيات الحوار عند صلاح عبد الصبور للقناع — بمعنى من المعاني — تقاطع زمني بين طرفين أو شخصين هما : الشاعر والشخصية المستدعاة من جهة ، وهو كذلك تجلّوب بين (المفرد المتكلم) المتكلم منهما وبين قيمة أو رغبة أو نزوع في عالم الحياة من جهة ثانية ، وهذا التجلّوب يقطع طريقاً من الماضي إلى الحاضر ، أو من الأسطورة إلى الواقع ، لكي يؤسس فعل معرفة ، ويجعل من ذاته سؤالاً يبيح أو إجابة تتسلسل ، فيكشف بذلك عن زاوية من زوايا الحقيقة الخفية المستترة ، ويفسرهما أو يؤولهما .

ومدام القناع مدخلاً إلى عالم الدراما ، فهو يُنكّر بشكل أو بآخر تفاعلاً وتطلّباتاً في آن واحد ، إذ يُنكّر بؤرة (التقابل / الاختلاف) بين شخصين من حيث المواقف والرؤية والفعل والسياق وأسلوب التعبير عن الذات . والحوار في المسرح هو الوثيقة الأكثر حيوية لاقتناص مفارقة (الأنا / الآخر) . ومفارقة (الأنا / الآخر) ذاتها هي المفارقة الدواة في قصيدة القناع . فكل أنا هي آخر في الوقت ذاته ، وعلى الأنوات جميعاً أن تكتشف أنصافها الهلالية في الآخرين ، وأن تسهم في إضاءة وجودها ووجود الآخرين معاً من خلال « حدث الحوار » و« حوار الحدث » في تبادل مستمر . ولابد للقناع بما هو حوار مفرد مع آخر من ناحية ، وحوار ثنائي مع قيمة أو رغبة أو نزوع من ناحية ثانية ، أن يفضح التباساً ما في الوجود ، وأن يعمل على فُض تشابك ما ، وأن يدير زهرة الفرد على وجهها السنة كي تتضح أرقامها كلفة . فكل التباس أو تشابك يسطع بصورة أكبر فأكبر حين ينسبط الحوار الثلاثي بين أنا ،

وإذا كانت « المفارقة » في وجه من وجوهها ، هي التي تصنع الحوار ، فإن (الحالة البشرية) بوصفها جدلاً بين الحرية والضرورة ، يشكل المسألة الشاغرة بين الوجود والعدم ، ليست سوى « فكفة أسيانية » بتعبير صلاح عبد الصبور نفسه في قصيدة (تنويحات) من ديوان (شجر الليل) :

يا ولهم بيتس
كم أضحت يقيني بفكاهتك الأسيانية
بذكاء القلب المتكلم
لكي أسأل :
إن كنت الإنسان هو الموت
فلماذا يبتسم هذا الطفل الأحمر
ولماذا جاز البحر المزيد
حتى سط على شيلكي الشرقي الموصد
هذا المصفود الأسود
هذا البيت
(الإنسان هو الموت) ؟

ويتجسد حوار الكينونة والمصور بصورة أكثر تركيزاً في قصيدة (حوارية) من ديوان (الإبحار في الذاكرة) :
لعل هذه القصيدة التي تحمل عنواناً آخر هو (الموت بينهما) يتميز إحساس الألم العظيم الذي يفرزه وقوع الإنسان في المابين محدباً بمحنة الاختيار ، وبنمو (الصوت الثامن) بجوار (الصوت العظيم) كي يبحث عن « اليقين الضائع » دون جدوى . وهذه (الحالة البشرية) الفاجعة هي التي تجعل الشعر قرين السؤال « ما جدوى الحياة؟ ما جدوى الحب ؟ ما جدوى الفن ؟ » . وهي التي تدفعنا إلى القول « إن فكرة الله لا يستطيع الإفلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناء كيكجاره من قوله إن الوجود البشري في جوهه مذاب

وأخرى ، وقيمة من القيم ، بحيث يصبح القرب شاقة إلى الفهم والتفسير . وهنا تتبلق درامية الوجود حية مجسدة ، فتتغير بشكل الصراع إلى معناه ، وتمثل أو تتشخص مستوياته تأسيساً على حس (الاختلاف / الاختلاف) :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأعمى يجهد أن يلتصق على الإنسان
الكركي

فمضى من بينهما الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كي يلفاً عن الإنسان الثعلب
ويدرس دماغ الإنسان الأعمى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليقرر بطن الإنسان الكلب
ويمض نخاع الإنسان الثعلب .

الحالة البشرية بوصفها حواراً :

ربما نبعت حماسة صلاح عبد الصبور لأبي العلاء المعري من ذلك الحوار العميق الذي ألقاه أبو العلاء بين الكينونة والمصور . والحوار بين الكينونة والمصور ، في ظني ، هو ما أطلق عليه صلاح عبد الصبور اسم (الحالة البشرية) . و (الحالة البشرية) حالة تتميز بتعال نمضي على الشروط المجتمعية وإن تظالت هذه الشروط المجتمعية نسبيها بدرجة أو بأخرى .

يقول صلاح عبد الصبور : لا يخمد للفن المجتمع ، ولكنه يخمد الإنسان . ويقول :

وحين يدرك الإنسان أن كل شيء محكوم عليه بالموت ، وأنه ينتظر الموت وإن كان لا يتوقعه كما يقول سارتر ، يدرك أن الوجود والعدم وجهان لكون واحد .

دينى . هنا يقف صلاح عبد الصبير بأصغته الثلاثة
فيقلب الحوار القائم بين الكيفية والمصير ، ويكشف
بمذابه البنى الذى لا يستطيع منه إنطلاقاً عن انفتاحه
على عمق أسئلة الوجود .

صوت عظيم :

أخرج منها ، فربك رحيم

أخرج منها فربك رحيم

صوت وأهـن :

شربنى ... دشربنى

زملينى .. زملينى

وخذينى بين نهديك وبضمينى

فلا يجد الصوت الإلهى طريقاً لصلبى أو عيىنى

.....

بمن الله أجربنى ، واخطينى ، خذينى

يقول صلاح عبد الصبور : لست شاعراً حزيناً ،
ولكنى شاعر متالم . فإذا سألناه : لماذا ؟ أجاب :

إننا نتالم لأننا نحس بمسئوليتنا ، ونعرف أن هذا
الكون هو قهرنا ... إن الإنسان عبد ، لا لأن الله امره
بعبادته ، بل لأن الحياة ذاتها عصرية وأمر ، ولأن
يستطيع الإنسان أن يهرب ؟

ثم يذكر بيت أبى العلاء العظيم : ذلك البيت الذى
فراه للمرة العشرين أو المئتين فأحس برعدة طاشية ، وخجل
إليه أنه قد أصيب بالحمى :

وهل يأتى الإنسان من ملك ربه

ويخرج من أرض له وسما

ولأن الحالة البشرية حوار ممتد في كل فن حقيقى ،
فهذه شعرية « الحالة البشرية » شعرية ميتافيزيقية في
المقام الأول . ولأن العلم هو الوجه الآخر للحياة ، فإن
شعر ميتافيزيقا الموت — كما يقول صلاح عبد الصبور —
شعر أصيل لنفس حساسة بمقاييسها الخاص . وإلا
فكيف يدير الشاعر فصول العلم في كمنه لكي يربى نفسه
في غبار الزمن العابر ، ويخبر عن اغترابه الفاتى في
ما يسميه « هيدجر » « تقدم الدالغ الجومرى نحو
الموت » فيقول :

يتيتنى شتاء هذا العام أننا

لكى نعيش في الشتاء

لايد أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياته
دفنا

لكننى بعثرت كالسفيه في مطلع الخريف

كل غلالى ، كل حنطتى وخبى

كان جزائى أن يقول لى الشتاء أننى :

ذات شتاء ملة :

أموت وحدى

ذات شتاء ملة ، أموت وحدى

وإذا كانت « الوحدة » شعوراً ممتدداً للحالة البشرية في
اغترابها ، فالحوار وحده بين الشاعر والكون ، وبين
الشاعر والكائنات هو ما يمنح الإنسان — ربما — عزاه
الوحيد ، إذ يضم أجزاءه المبعثرة إلى عناصر الوجود
واقفلاكه في محاولة لاستعادة الالتحام القديم بالمطلق —
ذلك الالتحام الذى يمنح المنقطع اتصاله ، والمتفرق
ديمومته ، والمختلج للفناء والتلاشى ظلوده المقيم .



عابد خزندار

التناص في مسرحية «ليلي والمجنون»

« لكن .. مجنون ليلي
أعلى درجات الرومانتيكية »
(ص ٢٨٨)

ولل نص عبد الصبور الملحة ، أو إشارة ، إلى نص
لبريشت ، حيث يقول :

« ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب :
أنا حين أردنا تهيئة الأرض لنبث فيها الحب
ما اسطعنا من بطاقة ميراث الماضي ..
أن نعرف حب رائيق لرائيقه .. »

وهذا يعني أن سبيل التغيير ، هو سبيل الحب ، وأن
القادرين على التغيير هم القادرون على الحب ، وهذا
يحيلنا إلى نص إليوت ، وإلى قصيدته « التيب »
و« الرجال الجوف » ، أي إلى نص العداوة ، أو نص
العدم ، والعقم مجاز أو ميتافور للإفلاس الحضارة

يجرنا صلاح عبد الصبور غصباً لتذكرك منذ البداية
أن مسرحيته تناسية ، فالعنوان يشير إلى تلك إشارة
واضحة ، وهو بذلك يطلب منا أن نقرأ مسرحيته جنباً إلى
جنب مع نص المجنون سواء فيما روى عنه من الشعر ،
أو في المسرحية التي كتبها أحمد شوقي . والشاعر يشير
إلى نص شوقي صراحة ويدعونا إلى أن نقرأه عندما
يقول :

« ما رأيكم في قصة حب
أتذكر أننا ملأنا في صغرى قصة شوقي الحلوة
مجنون ليلي .. »
(ص ٢٨٧)

والمؤلف عندما يشير إلى مسرحية « مجنون ليلي »
يقدر أنها نص رومانطيقي ، وأن علينا أن نقرأ هذا النص
مع نصّه العداوي :

«This is the dead land
This is the cactus land».

وه الأرض الموت «The dead lands» هي «البياب»
أو الـ «The wasteland» ، وه الرجال الجوف « هي
تكملة أو تبديل للبياب (قصيدة البياب نشرت في عام
١٩٢٢ ، وقصيدة «الرجال الجوف» نشرت في عام
١٩٢٥ وإليوت يتحدث أيضاً عن الرجال الجوف في هذا
المقطع المقتبس من دانتى في قصيدة البياب : (الذي
يصف فيه العمال وهم يعبرون جسر لندن متجهين إلى
عملهم) .

A crowd flowed over London Bridge, so Many,
I had not thought death had undone so many.

« كنا عديدين ، أولئك الذين عبروا جسر لندن ، لم
أكن أحسب أن الموت قد حصد كل هؤلاء » . إنهم
الرجال الجوف ، أو الموتى الأحياء .

وكما قلت ثمة إلماحة في قصيدة برنوك إليوت أيضاً :
«The love song of J. Alfred prufrock».

تجددنا في هذا المقطع من مسرحية « ليل والمجنون » :
سميد :

« النسوة يتمدثن ... يرحن ، يجئن
يذكرن ما يكل أجوا

حسان :

« ما هذا ؟

سميد :

« بيت للشاعر إليوت » (صفحة ٤٩٥)

ولئن فلقشاعر عبد الصبور يحرص على أن يذكرنا بأن
نصه يضمن نص إليوت . وهو يوضح ما يريد أن يقول
إليوت ويقولوه هو مقررأ :

الغريبة . ونجد في المسرحية إحالة أيضاً إلى قصيدة :
أغنية حب لألفريد برنوك .

نجد أولاً في هذه الإلمحة إلى قصيدة البياب لإليوت :
« الزمن المطلق للأقسام لتحمل حيات الضمب
السمرية ، وتقرتها في أجسام حدائق الجرداء المختومة
بالعلم . . (ص ٢٧٨) .

ثم نجد هاتين الإلمحتين إلى قصيدة « الرجال
الجوف » لإليوت :

لا يبعث انفساً إلا الضمب الأجوف «
(صفحة ٤٥٥) .

« ليل تبقى أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياء »
(صفحة ٥٠٩)

وهذه الإلمحة الأخيرة تشير إلى هذا النص من قصيدة
« الرجال الجوف » لإليوت :

«Those who have crossed».

With direct eyes to death's other kingdom».
وهي مدينة الأحلام ، أو الفردوس . ملكة الذين
أحيوا وكثروا قادرين على العطاء والفداء ، إنهم هم
وحدهم الأحياء الذين كتب لهم الخلود . ونص إليوت
بدوره يحيلنا إلى نص دانتى . وثمة أيضاً إلمحة خفية
لا تكاد تبين إلى قصيدة « الرجال الجوف » لإليوت :
« ما معنى أن يمنح رجل لامرأة قلبه رجل مثل جاف
كالصبار » (صفحة ٤٥٩)

وإنرجو ملاحظة الجنس بين الجاف والأجوف ، وهذا
النص يحيلنا إلى هذا المقطع من قصيدة « الرجال
الجوف » لإليوت :

« معناه أن العاهرة المصرية

تحتضن نصف الرأس الأعلى بالخلعة البراقة
كي تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل » .

أي أننا أيضاً إزاء نساء جوف ، وإزاء الحب
كسلة ، تلف بورق براق ، وعبرة جذابة شأنها شأن أية
سلة أخرى . أي Prostitution of the market place
والتمسك في مسرحية صلاح عبد الصبور لا يتوافق عند
إليوت ، بل يتجاوزها إلى شكسبير والذات إلى مسرحية
الملك لير : والملك لير — كما نعرف ، أو كما هو معروف —
أقدم على تقسيم مملكته بين بنته الثلاث ، جونيول
(Gonoril) وريجان (Regan) وكورديليا (Cordelia)
والأخيرة هي أصغر بناته الثلاث ، ولكنه طلب في مقابل
هذه الهبة ، أن تصف كل واحدة منهن حبهاله ، وتقدم
الابنتان الكبيرتان على ذلك في نوع من الزائدة الكلامية
والبلاغية . وعندما يأتي دور كورديليا أو الابنة
الصغرى ، فإنها تحجم عن الكلام ، ولا تنبس ببنت
شفة ، وكأنها تريد أن تقول أن الحب عندما يتحول إلى
لغة ، أو كلمات ، فإنه يصبح زائفاً ومبتذلاً ، وبالطبع
يكون من جريرة ذلك أن تحرم من نصيبها من الملك وهذا
ما يؤكد لنا عبد الصبور مقرباً أن الحب لا يمكن أن
يكون لغة ، وإنما فعل :

« حيك لي

ماذا يعني الحب لديك

فأنت أصبح لفظاً من كثرة ما يعنيه ..

لا يعنى شيئاً »

(صفحة ٤٥٩)

أي أن الحب كلمة ليس إلا إنشأها يصورها التمسك
الاجوف .

ثم نقى إلى ميراث اللغز الثقيل الذي أشار إليه
بريشت ، والذي دفع رئيس التحرير إلى أن يركب حواطف
الحب في محوري مجلته بمشيل « مسرحية مجنون ليل »
عليهم يمين ، وعليهم نتيجة لذلك يفخرون وأقنعهم والواقع
للحبيب بهم ، وعينه بالذات على سعيد « وعمل « ليل » ،
وهذا هو اسمها الفعلي . ولكن سعيداً مثل ميراث
اللغز ، الذي تحدث عنه بريشت ، وهو يصف هذا
اللغز قائلاً :

« أي كانت تستلقي في كنفى رجل تبهضه يفض
الموت

كانت حين ينلم سعيداً بفتوته المنهكة كل مساء
تخرج للممام لتستغرق ما في معضتها من زاد أو ماء
قد سمعه ريك

لا أبلغى أن أفتح غربة تنكراشي السوداء ، (صفحة
١٧٧)

وسعيد يؤكد ما سبق بوطاة اللغز عليه قائلاً :

« صنعت مني الأيام المرة إنساناً موزيماً » (صفحة
٤٨٨)

وإذا كان سعيد فخر قاهر على الحب ، فما هو حال
أبطال المسرحية الآخرين ، أي محوري الصحيفة
لللمعة التي تسعى إلى تغيير الواقع . إنهم يتجمعون في
المساء (القصد الذكر منهم) في حانة رخيصة تتهدد
عليها بالثعلب الهوى ، إنهم لا يعزفون الحب ، ولكن
يسعون إلى لحظة لقاء جسدي عابر ، أو سلة جسدية ،
وهو ما يتضح لنا من هذا الحوار بين زياد وحسان :

زياد : « حدثني ... حسان

لم تهفو للمهر كما يهفو المصراع إلى الأوساخ »

حسان : « يبدو أن العالم عاهر » (٤٩٧)

للسجن والتعطيب ، ويُلجّ المباحث عن أسمائهم والنتيجة
الذهائية هي العلم والييباب .

عل أن المؤلف « عبد الصبور » يقدم حلاً أو أملاً ،
لإعادة الحب أو الخصب إلى اليباب وأرض المقم ، وهو
الزعيم أو المقلد ، أو المستبد العادل الذي يحل كل
المشاكل بجرة قلم . وصلاح عبد الصبور تتصلح في حيات
مع هذا الحاكم وآيده .

ولكن هل جاءت الذهاية ، كما كان يتوقعها . التاريخ
يقول لنا : لا .

ولكن ما هو الحل ؟

الحل هو أن نحب . ولكن هل نستطيع أن نفعل ذلك في
ظل المجتمع الاستهلاكي ؟ تلك هي المسألة .

ومعنى أن العالم عاهر ، هو أنه عقيم ، أي أننا نجد
أنفسنا إزاء « اليباب » أو « The waste land » وفي نفس
الوقت إزاء رواية « يوبليس » والفصل الخاص بنوزيكا .

ولكن ماذا عن ليل ؟ هل هي قادرة على الحب . نفهم من
المسرحية أنها كائ فتاة يورجوازية تتطلع إلى الزواج ،
ومن سعيد بالذات ، أي أنها لا تسمى إلى الحب ،
ويأتالي إلى التغيير ، وعندما تياس من سعيد تسلم نفسها
لحسان ، في خيانة مزدوجة ، ففي الوقت الذي تخون فيه
سعيداً ، يكون حسان قد خان رفاته ، بعد أن تعرض

في اعدادنا القادمة تقرأ مقالات ودراسات لهؤلاء :

دكتور صديق
صبرى حنا
اعتدال عثمان
ماهر شفيق فريد
ابراهيم العريس
يمنى الحفيد
يوسف السباعي
كمال رمزي

مصطفى صفوان
مصطفى ناصف
محمد عبد الجابري
إسماعيل مطر
خالد سعيد
عبد خزندار
سمحة الخولي
سمير فريد

لطفي الخولي
محمود محمد شكري
جابر عمارة
ابراهيم فتحي
محمود أمين العالم
مراد وهبه
اداور الخراط
ليلى عبد الوهاب





سمير سرخان

قطرات من ندى صلاح!

الأول ، والننى قد قرأته ، وأن عيني قد دمعنا لشوق زهران ، في صياغته الجميلة المناسبة لكثرة دشوائى ، والصورة التى رسمها لذلك الفلاح المصرى العظيم زهران ، صورة لم تفارق خيالنا جميعا حتى الآن ، صورة مازالت تضىء ، وسط أيامنا الثقيلة ، أيام الملالة والكأبة والزمن المظبوط ، كل ما تبقى فى النفس من الأشياء النبيلة ، والرغبة فى التمرد وتحطيم كل شيء حتى لا يعود الإنسان عبدا للأيام المدومة المعنى . صورة تثير فى النفس الرغبة فى أن يمد الإنسان يده نحو المعنى .. حتى من خلال الموت ، أن يفتدى بموته ولنا ، لا أن يصبح مجرد دودة تتعبد على الأرض لماهرة فاما لتلتقط « فتقوّة » من الطعام البارد !

استرعى انتباهى فى تلك الجلسة ، والمساء كمثل بحر أسود من الظلام القاتم ، تلمع على أطرافه أضواء النبين البعيدة كحافة الأمواج ، تلمع تحت البرق القادم .. استرعى انتباهى عينا الناقدتان ، كأنهما عينا عبد

ذات مساء لَمَّا معا وجدته يجلس وحيدا على المقهى ؛ وبقيّة الأصدقاء يلعبون النرد أو يقرّبون الشاي ، أو تنضج بالملل وجوههم إذ يتوغل الليل فى ساعاته الثقيلة ، منتظرين قدوم الساعة الثانية عشرة ، لكى ينهضوا ويرحلوا .

كان شعره الأسود المسترسل حتى منتصف الرقبة وحشيا غريبا يتقاذز فى انحناءاته وشتاياه فوق الجبهة ، وخلف الأذنين ، تكاد تسمعه صارخا بثورة مكبوتة فى الداخل ، ذلك الفقير الذى تدفقت شاعريته فى قصائد أولى تطلب العدل والحرية للفقراء الناس فى بلاده ، وتطلب من الحياة شيئا من الأمان ، لكنه فى جلسته كان هادئا لا يركنا مثل جليس القهوة ، ويليق الشعر والموت : نجيب سرور . كان قديما طيبا لا محاربا وثقيا ، أو كما قال هر فيما بعد : « مثقفا لا ذريّة اللسان » !

لم أكن أعرف عنه شيئا سوى أنه قد نشر ديوانه



تلعثت خطواته مضطربة على رصيف الطريق كأنه أدرك
ساعتها أن اليأس من الأمل القادم هو الطريق نحو حياة
وحشية مليئة بالزهو والانكسار ، سيميشها ، ثم يموت !

كان يومها في الثلاثين ، وكنت في العشرين ، وكان
أمامه عشرون عاماً أخرى ليقطع الطريق إلى موت مبشئ
عظيم يليق به ، ويليق بالحياة في وطن عظيم من العبث
الخالص !

الناصر . كانت عينا صلاح في ذلك المساء خليطاً غريباً من
الحزن الدفين والثورة المكبوتة ، كأنه صقر حرّ طائر يرى
كل الأشياء التي لا يراها غيره ، ولكنه يدرك في النهاية أنه
لا بد ستطيح به تلك العاصفة من انكسار الأحلام !
عندما نهض في نهاية الجلسة عند الساعة الثانية
عشرة ليحمل ، أجبر نفسه على أن يطلق ضحكة مجلجلة
يودع بها الأصدقاء كأنه يشاركهم سخريتهم من هذا
العالم .. لكن الحزن في العيون كان دفيناً .. فعزى وقد



سليمان فياض

قصص عابرة

عام ١٩٥٤ :

— سليمان . سليمان . اركب بسرعة .

تلفت . استجبت لغوي ، وركبت معه . كنت مع شوق قديم ، عمره سبع سنوات ، أو أقل قليلا ، للتعرف إليه . وسماع صوته ، والحديث معه ، وما هو « صلاح عبد الصبور » بوجهه وكيانه ، وماذا معه ، على موعد مع حبه كإنسان ، مثلما أحببته كشاعر ، في ديوانه الأول ، الناس في بلادي ، المغعم بالشجاعة ، والرقة ، وتمرد الحزين ، ومثلما أحببته ككائن ، في كلماته القصار ، بمجلة « الثقافة » التي أصدرتها « الجمعية الأدبية المصرية » عددا من الشهور ؛ أو العزوف عنه كشخص ، يفارق وجوده الحي ، وجوده الأدبي ، ربما بروح عدوانية في السلوك ، وربما بتقل ظل ، وقلب ممرور ، لا دخل له فيهما ، ولا حيلة له معهما .

قال لي صلاح فجأة :

— قرأت قصتك يا سليمان . راقتني التجربة البديعة ، ولغتك الرقيقة ، والفاظك المرفقة ، وجمال القصار .

اجتاحتني عاصفة من العواطف . أهذا أنا عنده ؟ أياقرأ أيضا قصصا وعهدى بالشعراء معظم الشعراء لا يقرعون قصصا . وبالقصاصين لا يقرعون شعرا ؟ قلت لصلاح :

— أنا سعيد براك . لكن هذه هي قصتي الأولى التي نشرت ، وهي تجربة من تجارب المرافقة ، عشتها ، ولم أنج منها إلا منذ شهر . وقد كتب إلى « سهيل إدريس » (صاحب الآداب البيروتية) ، يقول لي إنه نشرها من قبيل التشجيع ، وإنه رأى فيها وعدا بقصاص ، ولذلك نشرها . وإن تجربتها ولغتها رومانسية متشائمة ، وإنه يرجو لي الخروج بنفسى وقصصى من هذه البؤرة ضحك صلاح ، وقال :

— لا تنصت لأحد . كن فقط صوت نفسك وتطورك

ونموه ، بهرك وخريك ، وإلا .. تقلبتك أراء الناس ،
والكتاب من بينهم خاصة .

درس أول وعيت من صلاح طول حياتي . ولم اقل له
إننى كتبت قبل هذه القصة عشر قصص ، بعثت بها ،
واحدة بعد واحدة إلى « رسالة » الزيات ، ولم ينشر
منها واحدة . ولم اقل له إننى رأيته مرارا خاطلة ، هنا
وهنا في القاهرة . ولم أقدم نفسى إليه ، ولم أحدث عن
شعري ، وحيى لشعري في أى مرة .

لثت لصلاح :

« ديوانك » الناس في بلادى » ثورة . جمعت فيه بين
القالبين : العمودى ، والحرّ . لكن ليس هذا هو المهم .
ما راعنى من شعرك : التجربة ، والروح
قال لى صلاح :

« لا يستطيع الأديب الحق سوى أن يكون ابن
عصره ، نموّاً جديداً لنبذة جديدة ، تضاف إلى سلسلة من
الأدياء الكبار السابقين .

ولم الحظ إلا فيما بعد ، حين نزلت من سيارته ، أن
سيارته قديمة جداً ، من طراز « فولكس واجن » .
وتذكرت بعز ، أنه يعمل مدرساً بمدرسة بشارع

« نوبل » ، مع عل ياكثير ، وتمنيت أن ينجو بحياته من
التدريس ، لينجو معه شعره المقل .

بعض الوجوه ، والأصوات ، لا تنسى من الذاكرة .
حتى بعد وداغ اصحابها لنا ذلك الوداع الأبدى المفجع .
ووجه صلاح وصوته من تلك الوجوه والأصوات التى
تمنع للعين والأذن ذلك الشعور بالضور المعبر عما فى
القلب ، فى رنة العين ، ونبرة الصوت . وتبقى للذاكر
من أحببتهم أحياء إلى النهاية . ولا يبقى لغير العارفين
سوى .. الضمر .

كم صاحب وجه مثل صلاح ، وصوت مثل صلاح ،
يظل شاخصاً ومثلاً فى نفوسنا ، بعد عشر سنوات من
الوداع الأبدى ؟ أى شعر لشاعر ، سيظل باقياً ، نحفظ
منه البعض ، ونعاهد قراءة البعض ، نكله ونقرؤه ،
وكاننا نقرأه لأول مرة . ونلقى دهشة الفن الأولى ، تصل
من القلب ، عبر الكلمات ، إلى القلب ، عبر الإيقاع إلى
الروح ، لا تبال بالمثل ، ومفولات المثل . مثل شعر
صلاح .

ما ودهنا من كان شاعراً ، شاخص الحضور أبداً ،
كطيف لايفارق . ونهم لا يتوقف .



حسن طلب

الغاية... وهذا الغزال الشارد

كأن « صدى » عبد الصبور ، يبحث عن نفسه إذن ، وربما يكون قد رأى في قصيدتي اصدقاء ميتافيزيقية تتجاذب مع « دمه الميتافيزيقية » عن قدر الإنسان ومصيره ومن تراجم الحياة البشرية بشكل عام ، خاصة في ذلك الوقت ، وقد (الإبطار في الذاكرة) . من حق « صلاح عبد الصبور » أن يتلمس فروعه ، مادام قد أعلننا لأنفسنا المذنبين ، أن نبحث نحن عن جذورنا . فما هي جذورنا ؟

فلأعقب ذلك : أولا من تربة (نون الجمع) ، ولاتحدث عن نفسي . ثانيا : لم يكن شعر « صلاح عبد الصبور » في تلك الحقبة ، يمثل لي أي إغراء فني ، لم يكن تجسيدا « دويا للمثل الأعلى الجمال الذي يشغلني ، فانصرفت « غير خادما » باحثا عن جذور أخرى قريبة أو بعيدة . ثوبا هل لابد من جذور ؟ لم أكن ميالا إلى الإجابة بالنفي ، في حمى التمرد الطبيعي آنذاك من قبل كثير من زملائنا ، على كل التراث الغريب والجديد ، فقد

« أريد منك قصيدة لأشركها ، وأفضل أن تكون » من نوع قصيدتك : (سوناتا الفوضى الزمكانية) المنشورة في مجلة (الآداب) البيروتية . « هذا هو ما قلته لي « صلاح عبد الصبور » في أول لقاء لي معه منذ سبعة عشر عاما بمجلة (الكتائب) ، التي كان قد تولى رئاستها حديثا وسط عاصفة من رفض المثقفين وضجيجهم ، وأم أكن قد ترددت لحظة في الذهاب إليه والتعاون معه ، لأنني ، ومعى الكثير من زملائي ، حسمت الموازنة سريعا ، بينه وسلفه « أحمد عباس صالح » .

وسألت نفسي ، فقد نسيت في ركة اللقاء الأول أن أسأله هو : لم (سوناتا الفوضى الزمكانية) بالذات ؟ ولم تلب عنى الإجابة طويلا ، فهذه القصيدة ، من قصائد القليلة التي تجسدت فيها الحالة الميتافيزيقية التي تلم بالشعراء أحيانا ، حتى غير الميتافيزيقيين منهم ، فيقاومونها أو يستسلمون لها ، أما أنا فقد استسلمت .

و« لوفيس » فتمعت أن اتجنب شعره تعلماً في ذلك الوقت ، فالتحفظ على رفض تجربة « امل دنقل » ، لم يكن يوازيه عندي سوى التحفظ على تقديس تجربة « لوفيس » .

كان « عبد الصبور » قبيل سفره إلى الهند يراقب ذلك المشهد الهائى على السطح ، المضطرب في الأصابع ، ولاشك في أنه كان يرقبه بقدر غير قليل من الحرارة ، إنه إحساس الرائد بخيبة الأمل في مرديه وحملة المشاغل من بعده ، نعم كان هناك كثيرون ممن يحملونها ، كان هناك « أبو سنة » و« فاروق شوشة » و« مهران السيد » .. الخ ، ولكنه كان يعلم أن الدُّبالات الباهظة لا تنير طريقاً ولا تلغش ظلاماً ، فهي ستطفىء حتماً لأول هبة ريح ، وتسقط عند أول منعطف ، وإن يقدر على أن يقطع الطريق إلى الفجر الجديد إلا الحقيقيون من الشعراء الشبان ، كان « عبد الصبور » يدرك ذلك جيداً ، ومن هنا كان قلقة العميق وهو يراقب الغزو الأدبى لعميق هؤلاء الشعراء وأخيلتهم ، ولية عاض لعمري جهادهم للتحرد من ذلك الغزو ، والبراء منه ، وربما تجاوزه .

كان « عبد الصبور » يدرك ذلك كله ، ولم يكن ليخفى إدراكه أو يدأريه ، فهذا هو ، وهو يترجم بعض قصائد الشاعر الفرنسى « سنان جون بيريس » في ذكرى ولاته ، يحذر الشعراء الشبان من الوقوع تحت تأثير من تأثروا بالشاعر الفرنسى ، ويفرهم بأن ذهبيهم مباشرة إلى المصدر الأصيل ، إلى استناد استاذهم ، ويدهم بأن يعد لهم يد العين ، عن طريق ترجمة نصوص ذلك الشاعر ، غير أنه لم يكن يعرف الفرنسية معرفة تمكنه من ترجمة « سنان جون بيريس » ، ولم يكن أمامه إلا أن يترجم

كنت أومن بأنه لابد على الأقل ، من بقعة صفحية من الأرض ، يحجم القدمين لكى آلف عليها ، لأنطلق إلى ما أعلم وما لا أعلم ، ولم يكن في هذه البقعة ستيتمتر واحد يخص « صلاح عبد الصبور » ، لقد أثبتت بنهم على قراءة « السيلاب » و« حجازى » و« الليالى » ، وأيضاً بعد « غيفى مطر » و« امل دنقل » ، وأعجبت كثيراً بمصرح « عبد الصبور » الشعرى ، كنت أحفظ مشاهد كاملة من (مأساة حلاج) . ومع ذلك فلم أستطع - وربما لم أشفأ - أن أعبر ذلك السد المنيع بينى وبين شعره ، لقد اكتفيت فيما يبدو بمسرحه ، بعد أن رأيت فيه النقيض المنشود لسرح « شوقي » ، الذى ظل شاعراً يئنح حتى في مسرحه ، بينما أصبح « عبد الصبور » مسرحياً حتى في قصائده المفردة .

لقد كان المشهد الشعرى المصرى في منتصف السبعينيات هائلاً على السطح ، فقد انتشر على الساحة شعراء من كل نوع لا يجمع بينهم إلا أنهم أصحاب موهبة متوسطة وذكاء شعرى محدود . وقد ساعد على انتشارهم أن « صلاح عبد الصبور » لم يلبث أن سافر إلى الهند ليعمل مستشاراً ثقافياً هناك ، وكان « حجازى » قد سبقه بسنوات إلى باريس ، فلم يبق إلا « امل دنقل » - بعد سفر « مطر » إلى العراق - وحيداً في الساحة ، يتلقى هجوم الشبان وانتهابهم له بالتحريض السياسى والمبالغة الفنية ، يقلل من السخرية بكثير من اللا مبالاة ، وكانت تجارب « لوفيس » قد بدأت تفرز خيال الشعراء الشبان من جيل ، وكذلك تنظيراته ، وكانهم قد وضعوا أقدامهم أخيراً على بقعة الأرض ، ولم يبق إلا أن ينطلقوا ، فانطلق من انطلق ، وتعثر من تعثر . كتب « حلمى سالم » في ذلك الوقت مقالاً دالاً بعنوان : (دنقليون ولوفيسيون) ، ونشأ سد منيع آخر بينى

الترجمة الإنجليزية للنص الفرنسي ، خاصة ترجمة « ت . س . إبيوت » .

تري ، هل كان ذلك الملقب هو الذي دفع « عبد الصبور » إلى أن يفرح بقصيدتي (سوناتا الغوصي المزمكانية) ؟ وهل كان الهم الميتافيزيقي فيها امتدادا حقيقيا لهموم الشاعر الرائد ؟ وهل كتبت فيها ، من حيث لا أدري ، تلميذا مخلصا يترسم خطى استلذه ويحكي طريقته ويستلهم رؤاه ؟

يجوز أن يكون كل ذلك صحيحا ، فبعد أن توثقت علاقتي الشخصية بـ « صلاح عبد الصبور » ، وأخذت أتريد عليه في بيته طوال عام ١٩٨٠ ، أقرأ عليه قصائدي الجديدة ، وأمتدئ برأيه في المشكلات العاطفية المعقدة ، لم أضيف فيه الإنسان الحقيقي الدافئ الألفف فحسب ، ولم أرَ عذاباته المكتومة على مرآة السمير لقط ، ولكني عدت كرة أخرى إلى دواوينه ، التي كتبت في مرحلة سابقة قد لخصتها في لهجة الثقيلة الراحلة : (القول لكم ..) ، لأجد فيها لهجات أخرى أخف وطأة وأبعد غمرا .. ولأجد أن المزاج الترابي يعتريني مثله ، وأنني أبحث مثله أيضا في صحراء المتناقضات من سبب النوافطات ، فسأرى أمامي إشباح : البجائل .. البجائل .. العفورة بجالين .. الكلمة المختلن .

لكأنني كتبت استظلم هذه الروح وأنا أقول في « نيل لسبيعينيت يتحدث عن نلصه » : - نيل .. نيلان ثلاثة أنيال .. خمسة عشر ثلاثون وليرث الور اللون

لقد مضى بنا الزمن من حيث لا ندرى ، ولم يكن من المنطقي أن اقبل محتفظا بروح التمرد الرومانسي العاصف الذي عرفته في الشباب المبكر . لقد أصبحت الآن أكثر اقتناعا بأن للشعر طرائق أخرى كثيرة غير تلك الطريقة التي اخترتها لأكتب من خلالها ، ولكن طريقة مبدعوها ومقلدوها . ولأن الشعر الحائلي هو الغاية ، فليس لهذه الطرق أن تتقطع وتتخالف ، بل إنها بالتأكيد تتلاقى وتتشبه ككثما ممرات ضيقة وعرة داخل غابة كثيفة ، المهم أن نعرف كيف نصل من خلال هذه الممرات إلى الغزال الهارب .

يحق لي أن أفرح بإعادة اكتشاف « صلاح عبد الصبور » ، لأنني - بالضبط - يحق لي أن أفرح بإعادة اكتشاف نفسي ، وبهما كانت المساحة المشتركة لاتزال ضيقة - وهي في ظني مساحة ميتافيزيقية غير منظورة - فلا ينبغي إلا أن نفرح بها ، ونرقص بها ، بدلا من أن نتركه الأقدام تتسمر عاجزة .

نريد لهذه المساحة أن تتسع ؟ ولحركة الرقص أن تتحرر ؟ حسنا ، فلنذهب إلى (مأساة العلاج) و (الأميرة تنتظر) و (بعد أن يموت الملك) . لنجد « صلاح عبد الصبور » ، شامخا في انتظارنا حيث لا قامة تطاوله ، ولا بهاء كبهاك وهو يطمنا الشعر المسرحي . ويضحك مشفقا من هذا التظلم الخائب الذي ينشره على اللأ - ول المسارح - الأميون من الشعراء باسم المسرح الشعري ا



حمى سالم

تجاوز الأدب لا قتله

فيها ، كيف بالله رجعتا غرباء ، لإبراهيم ناجي ، رامحتنا كتابات جبران وصلاح عبد الصبور وحجازي والبياتي وغيرهم من أصوات غربية . ووجدنا شاعراً يقول « وشريت شيئاً في الطريق ، وركبت نعل ، ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق ، كعبد الصبور ، وآخر يقول « يا هم : من أين الطريق ، للسيدة ، أومن قليلاً ثم أيسر يا بني ، قال ولم ينظر إلّا » كحجازي . فعرفنا أن شعراً جديداً قد جاء إلى الدنيا .

وبالطبع ، ولأننا فتية مصريين في أرى مصر البعيدة ، كان شعر عبد الصبور وحجازي ونجيب سرور وملك عبد العزيز وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم أسبق إلينا من شعر السياب والبياتي ونازك الملائكة وأدونيس وبلند الحيدري وغيرهم من رفاق هذه الريح الجميلة .

في ذلك العمر — أى طوال المرحلة الإعدادية والمرحلة الثانوية — كنت أكتب ما يشبه الشعر العمودي وما يشبه

مثل صلاح عبد الصبور لي ، ولأبناء جيلي ، قيمة كبيرة ، وشكل جانباً هاماً من جوانب وجداننا الشعري ووعينا الإنساني ، خاصة في مراحل الصبا والفتوة الأولى .

كانت قراءات هذا الثصب الأول — في المرحلة الإعدادية — خليطاً من كل لون ، لا تكاد تمسك فيه خيطاً واحداً ، إلا ما تيسر من أدب ذي طابع تقليدي تشويبه سمسة من الرومانسية المحض ، من مثل أدب المنطوي والمزني والزيت ، ثم أهل « الديوان » وأهل « أبولو » وأهل المهجر ، وغير ذلك من أدب وشعر يمزج القديم بلفحة من التجديد الرومانسي القبول .

ثم هبت الريح الجميلة ، حين كتبت المرحلة الثانوية التي يفتتنا فيها الدفقة الحديثة على الوجدان والوعي . فبينما نحن نندش لأنفسنا « هذه الكعبة كنا طائفوها ، والمصلين صليحاً ومساء ، كم سجدنا وعبدنا الحسن

الأغنية والزجل وما يشبه القصة القصيرة بل وما يشبه الرواية (عدا الرسم، والتمثيل، ومنظمة الشيباب الاشتراكي، وكرة القدم، بالطبع) . لكن هذا النهر الجديد من الشعر (المرسل، أو المطلق، أو المنسرح، أو التفعيلي، أو الحر، أو غيرها من أسماء شاعت - لذلك - لتعريف هذا الشعر الحديث) استقطب كل ميول .

بعد ذلك، حينما شبينا قليلاً - مرحلة الجامعة - أذكر أن معظم أشعارنا الأولى كانت واقعة في ثقل أو كتع من التثاقل - وبدرجات متفاوتة الظهور بيننا - بشعر رواد الشعر الحر هؤلاء : عبد الصبور، حجازي، البياتي، الماغوط، أدونيس، مطر، نُقُطِل، سرور وغيرهم . لكن الصوت الأكثر حضوراً في شعرنا، في تلك الفترة - كان - في ظني - صوت عبد الصبور وحجازي ومطر، على غير ما يرى الكثيرون، الذين يعتقدون أن معظم شعراء جيل كان مثاثراً بأدونيس، في بداية صلهم الشعري .

على أننا حاولنا، بعد هذه البدايات، أن نتخلص من هذه الآثار جميعاً، ونستخلص - بالمشاركة والكث - صوتنا الخاص المنفرد (ولا أدري إلى أي مدى نجحنا في ذلك ؟)، في عملية كانت أدبية ما تكون بثورة الابن على الأب . ولقد تردت في أشعارنا إيماءات كثيرة تصرح بهذا النزوع إلى مفارقة الأب والتحرر من أسرهِ .

ولم تكن ثروة الابن هذه، فضلاً عن قيمة ما قدمه الآباء تاريخياً، ولا انتقاصاً من ريادتهم الثورية، بقدر ما كانت توجهاً نحو إضافة كيفية جديدة على ما قدموه، ونحو استنقاذ القصيدة من تكلس ومجانبة أغرقها فيها بعض صفوف الشعراء التالين .

كما أن ذلك لم يكن دعوة إلى القطيعة الكاملة مع ما قدمه الرواد، أو مع تراث القصيدة العربية قبلهم .

ليس فقط لأن هذه القطيعة الكاملة مستحيلة موضوعياً (كما أشار واحد من هؤلاء الرواد - حجازي - في مقالات بالأهرام عن الشعراء الجدد)، بل لأن ذلك لم يكن من هدفنا أصلاً، فضلاً عن أنه تصور مثالي، يندفعه شعرا نفسه، ويبدعه مفهومنا الجدلي للقطيعة الصحيحة .

إن سمينا هو هذه القطيعة الجدلية، التي تتضمن احتواء السابق وتمثله، ومن ثم تجاوزه . وتلك هي العلاقة للصحية، دائماً، مع كل سابق .

ومن هنا، فليس من الصحيح - كما يُشاع عنا - أننا ميترون عن الشعر السابق، وأبى من الصحيح كذلك أننا - كما يُشاع عنا - جيل بلا أساتذة أو بلا آباء . فالحق هو أن أساتذتنا وأبائنا كثيرين . وهم لا يبدعون فقط من عبد الصبور أو حجازي أو أدونيس أو مطر، بل يبدعون من قبل ذلك بقرون، منذ أول قصيدة في تراثنا العربي، مروراً بكل شاعر أو ناشر انخرط من السائد والمألوف والمعتاد، وناباً سلطة زمنه : الثقافية أو الأخلاقية أو الاجتماعية أو الجمالية .

لكننا - ومع هذه الكثرة الكثيرة من الأساتذة والآباء - نمضي إلى الغرض الواجب على الشاعر : تجاوز الأب . وأبى يتم ذلك بقتل الأب أو إنكار جهده (ففي ذلك قتل للنفس وإنكار الذات)، بل يتم بتمثله والاعتراف بفضله، وتقدير إنجازهِ - في سياق لحظته التاريخية والشعرية - حق قدره، مع التمرد - في نفس الوقت - على الاستئناس إلى هذا المنجز التجديدي : سواء كانت استئناساً للتأثر المجتهد نفسه إلى منجزه، أو كانت استئناساً لاحقة . فحين الاستئناس إلى المنجز التجديدي تحول هذا المنجز ذاته إلى تكرار وتقليد ومنوالية مماثلة

للتكرار والتقليد والمنوالية التي تار عليها المجدد نفسه في لحظة الثائرة الأولى .

فليس التقليد هو — فقط النسج على منوال القديم ونسخه . بل هو — كذلك — النسج على منوال الجديد ونسخه .

تلك هي دعوتنا ، التي ربما فهمت على أننا نرفض الآباء الرواد وثورتهم الكبيرة جملة وتفصيلا ، ونحن من ذلك براء . وهل يمكن أن ننزع من وجداننا أننا غنيان بعلم القلب والروح ، يوماً :

« يا من يدل خطوتي على طريق الضمكة البريئة
يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة
لك السلام
لك السلام

اعطيك ما اعطيتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة »

والم يكن كلام كهذا ، في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، مروقاً فنياً وفكرياً واجتماعياً ؟ . بل ، لقد كان . وهو ما دفع بعض كبار رعاة التقليد — آنذاك — إلى تحويل شعر صلاح عبيد الصبور « إلى لجنة النشر للاختصاص » ، ودفع رطب السلفيين إلى اتهام الشعر الحر بالكفر والعمالة والإلحاد والتخريب .

وربما يجفل جيلنا ، اليوم ، مما في شعر الرواد من رومانسية ، ومن « خطاب كل فخيم » ، وما في معطاه من

« يفن » ويضارة ، وما فيه من اندياح بذائ وإطناب غنائى ، وما في بعضه من زعيق ثوري صارخ ، لكن ذلك كله لم يجعلنا نعتقد أن ما صنعه الرواد كان أقل من هزة جذرية لشجرة الشعر العربي التقليدى ، أو أن جيلنا يعمل في فراغ خال من تحقيقات فنية هائلة سابقة .

ولهذا ، فإن الشعراء الجدد ينطلقون من نفس مبدأ التمرد والمروق الذى انطلق منه شعر صلاح عبيد الصبور وشعر الرواد (وكل شعر حق) ، لكنهم لم يكرروا سبل هذا التمرد وطرائقه ونماذجيه . حرفياً . فتمرد اليوم غير تمرد الأمس : طريقاً وضغوط . كما أن هذا التكرار الحرى ، سيكون هو نفسه — إذا وقع — مناقضاً لمبدأ التمرد والمروق ، من الأصل .

إن بيننا وبين هذه السبل والنماذج ما يصل إلى خمسين عاماً ، جرت فيها مياه كثيرة ، ومن ثم صار لازماً علينا ، وإن انطلقنا من مبدأ التمرد والمروق ذاته ، أن لا نعيد إنتاج نتائجه ونماذجيه وغاياته ، وأن نشبح عن معيد إنتاجها ، مهما كانت نيته سليمة ومهما كان موقفه نبيلاً .

وتلك — في اعتقادي — هي البُنية الحقة — لصلاح عبيد الصبور وفخمه من أسلاف رائدين — التي يعتز بها الآباء ، والأبناء .

آباء الريح الجميلة ، وأبناء الريح الجميلة .



تأليف : جبرار شالبان

المقاومة الفلسطينية

ترجمة : صلاح عبد الصبور

تقدم «إبداع» في الصفحات التالية، انموذجا من ترجمة مجهولة - فهي لم تنشر من قبل - لكتاب «جبرار شالبان» عن (المقاومة الفلسطينية)، وهي ترجمة كان قد قام بها على عجل «صلاح عبد الصبور»، عام ١٩٧٢، مشركا معه الشاعر «نصار عبد الله» حتى يتم إنجازها وإعدادها للنشر في أسرع وقت ممكن، وحين كانت الترجمة قد تمت - أو كانت - عرف «صلاح عبد الصبور» أن ترجمة عربية أخرى للكتاب نفسه قد نشرت في بيروت، فطوى المخطوط وأسلمه إلى شريكه في الترجمة، ولم ينشر حتى هذه اللحظة.

كان «نصار عبد الله» قد استقل بترجمة الجزء الأول من الكتاب، بينما استقل «صلاح عبد الصبور» بترجمة الجزء الثاني الذي تنشر منه هذا الانموذج، إيمانًا منا بأنه سيكمل الصورة العامة لنشاط «صلاح عبد الصبور» في ميدان الترجمة ويبرز اهتمامه بقضية فلسطين واحترامه لتفصيل الشعب الفلسطيني.

ولاشك في أن معظم القراء يعرفون جلتيا من نشاط «صلاح عبد الصبور» واهتماماته في هذا المجال، من خلال ترجماته لنصوص من «الحيوت» و«لوركا» و«كفافيس» مثلا ويهتما هنا أن تقدم هذا النص من ترجماته السياسية.

(التحرير)

إسرائيل والأرض المحتلة

الحدود وبالتجارة الحرة . ولات هذه السياسة ترحيبا من معظم الفلسطينيين خاصة وأنها استجبت بعد خمسة عشر عاما من الحكم الهامشي . كما اتيت حرية التعبير إلى حد ما . ولكن عدة آلاف من المواطنين هربوا إلى شرق الأردن . إذ إن السكان قد حرموا من امتدادات أعمالهم التجارية في مصر والأردن . أما في غزة فقد ثارت بعض المشكلات نتيجة للاحتلال وتوقف وكالة الغوث عن خدماتها . إذ حطمت الحرب ثلاث قرى في منطقة الحدود في اللطرون ومخيم للاجئين في غزة . ونحن نعلن الإسرائيليون عن نواياهم في إلحاق الأجزاء العربية من القدس بالمدينة اليهودية أزيلت كثير من البيوت وتشردهم سكانها . وعلى كل حال ، فقد ظل الاحتلال « ليبراليا » إذا استعربنا تعبير السلطات الإسرائيلية نفسها . واتصلت السلطات الإسرائيلية ببعض أعيان الفلسطينيين الذين كانوا يستطيعون في أعوام ٦٧ - ٦٨ أن يكونوا قوة ثالثة ، ومن هؤلاء الأعيان أنور نسيبة عمدة الحبرون وعلى الجيلري وأيوب مسلم .

وعلى أي حال ، فعند صيف ١٩٦٨ حتى عام ١٩٦٩ كانت أصداء المقاومة الفلسطينية مقترنة ببرود الأعمال المعجلة للعمليات الأولى ، ثم نمو المقاومة التدريجي ، كانت كل هذه العوامل جديدة بتغيير هذه السياسة شبه السلمية . وأدرك قادة إسرائيل فضلا عن بعض قطاعات من الرأي العام الإسرائيلي تلك الحقيقة ؟ وهي أن هذه الدائرة من المقاومة والكبح والمقاومة هي ظاهرة لا يمكن أن يتفادها أي احتلال . فحين التاريخ المعاصر كله يثبت أن القومية إذا استيقظت ، هي قوة فاعلة أكثر من أي

تضم إسرائيل حدودها الحالية بما فيها الأرض المحتلة ١,٣٨٥,٠٠٠ عربي إلى جانب ٢,٣٦٥,٠٠٠ إسرائيل ، وتبلغ نسبة السكان العرب فيها ٢٧ في المائة^(١) . وتوزيعهم كالتالي :

٥٩٧,٠٠٠	في الضفة الغربية
٣٦٠,٠٠٠	في قطاع غزة
٦٨,٠٠٠	في الجزء الغربي من القدس
٦٥,٠٠٠	في سيناء
٦,٤٠٠	في مضيق الجولان

وتحتل دولة إسرائيل التي تبلغ مساحتها ٢٠,٢٥٠ كيلومترا مربعا مساحة مقدارها ٨٨,٠٠ كيلومتر مربعا من الأرض العربية .

وقبل حرب ١٩٦٧ كانت إسرائيل تواجه أزمة حادة . إذ سجل ميزان المدفوعات عجزا مقداره ٤٥٥ مليون دولار^(٢) ، وزاد عدد العاطلين عن مئة ألف ، وهو عشر القوة العاملة في البلاد . وقد ارتفعت في عام ١٩٦٦ نسبة المهاجرين من إسرائيل عن المهاجرين إليها لأول مرة . وبعد النصر الإسرائيلي تغير الحال . فجدت سيولة واضحة في رأس المال بفضل أموال أصحاب الملايين اليهود التي استقلت في إسرائيل ، واستوعبت أعداد العاطلين الضخمة في الاقتصاد الصناعي الجديد ، وبخاصة صناعة الأسلحة . وزادت الصورة بنسبة ١٢ في المائة كما ارتفع الدخل القومي بنسبة ١٤ في المائة ، بينما ارتفع عدد المهاجرين إليها .

وفي الأيام الأولى للاحتلال ، اتبعت إسرائيل سياسة الجسور المفتوحة التي سمحت للفلسطينيين بمهرو

إصلاح في الأحوال الاقتصادية .

وحتى أوائل ١٩٦٩ كانت فاعلية الهجمات الفلسطينية في إسرائيل لا تنمى الصفر ، ويجب هنا أن نلاحظ بخصوص تقدير الاسرائيلى للقومية الفلسطينية . أن قطاعات كبيرة من الرأى العام الإسرائيلى يشاركون الغربيين في نظرتهم المتعالية إلى عناصر العرب غير المتطورة . وربما كان صحيحا أن دعاية المقاومة الفلسطينية أعطت في الواقع صورة بالغة التضخم للأحداث . ففى أول يناير سنة ١٩٦٩ أصدرت فتح بياناً بونجازاتها خلال أربع سنين من حياتها ، فقالت إن ٣٦٥٠ جندياً إسرائيلياً و٤٠ ضابطاً قتلوا أو جرحوا خلال هذه الفترة . وكذلك أعلنت أربع منظمات مسئوليتها عن الحريق الذى شب في مطار اللد في ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٦٨ ، والذى أكد الإسرائيليون أنه كان قضاء وقدراً ، وأعلنت منظمات ثلاث مسئوليتها عن الهجوم على سوق القدس بالقبائل . وفى ٢٢ مارس ١٩٦٨ أعلنت فتح أنها حاولت اغتيال موسى ديان ، وفى ٢٦ فبراير ١٩٦٩ أعلنت أنها وراء وفاة لىلى أشكول ، وفى نوفمبر سنة ١٩٦٩ نسبت لنفسها عملية قام بها بعض الفدائيين المصريين بالهجوم على سفينة إسرائيلية في ميناء إيلات ورغم ذلك ، فإن هجمات الفدائيين في خلال عام ١٩٦٩ كانت تثبت فاعليتها ، فبعد هجمة فدائية في تل أبيب أعلن الجنرال الإسرائيلى جاسيت أن الفلسطينيين الذين يقومون بأعمال التخريب قد جنوداً في الأرض المحتلة ، وثلثوا تدريجهم في البلاد المجاورة قبل أن يعيدوا للعمل في داخل الحدود .

وفى يوليو ، وفى مدينة يافا اعتقل عدد ضخم من العرب المقيمين في إسرائيل . وفى نفس الشهر بدأ سلسلة من الهجمات الفدائية أعلن حظر التجول في نابلس وهيت

إسرائيل في عملية بحث واعتقال واسعة . وقررت فتح أن تقوم بهجوم بالصواريخ على القدس ، وفى أول سبتمبر قامت فتح بعملية « أشبال فتح » في مرتفعات الجولان . وفى آخر سبتمبر أعلن الجنرال ديان أن معدل الخسائر الإسرائيلية قد زاد ثلاثة أضعاف بالمقارنة بالعامين الماضيين ، وأن ١٥٠ إسرائيلياً يقتلون أو يجرحون على خطوط وقف إطلاق النار ، ولكن معظم الخسائر تنتج عن نشاط القوات المصرية على قناة السويس .

وبدأ دخول في التفاصيل الدقيقة ، سنستعرض شهر أكتوبر ١٩٦٩ كمثل :

في أول أكتوبر أصيبت الكيبوتزات (موزعائيم - معجن - الأطوار) بأضرار في عملية فدائية أطلق عليها (بيت ساحور) . وقالت المصادر الإسرائيلية المسئولة إن العملية قد شعلت جبهة عرضها سبعة أميال .

وفى ٢ أكتوبر أصيبت محطة ضخ المياه في كثر حسيديم ، ولجندات الهيدروليكية في « بالث شوار » ، وهما مستعمرتان بين حيفا والحادة ، وليس هذان المكانان يبعدان عن الأماكن التى ضرب فيها خط أنابيب البترول وسكة حديد تل أبيب - حيفا . وفى نفس اليوم ضرب خط الأنابيب الذى يحمل بترول السعودية إلى لبنان في المكان الذى يعبر فيه هضبة الجولان .

وفى التاسع من أكتوبر ضرب خط السكة الحديد في غزة .

وفى ١٥ أكتوبر نشر الإسرائيليون بياناً بخصائهم منذ نهاية حرب الأيام الستة ، فإذا هي ٤٦٠ قتيل ، و١٦٣٤ جريحاً ، منهم ١١٦٩ من العسكريين و٤٦٥ من المدنيين .



وقالت قائمة أخرى إسرائيلية رسمية ، عن الأسبوع الأول من أكتوبر سنة ١٩٦٩ ، إن هناك ٧٧ حالة في الحدود الإسرائيلية الأردنية ، وتوسع حالات في الحدود السورية الإسرائيلية ، وحالتان في الحدود اللبنانية الإسرائيلية .

وفي ١٥ أكتوبر هوجم مصنع البتاس في سدوم على البحر الميت بالصواريخ وفي العفرين من أكتوبر كانت هناك مواجهات حادة بين اللدانيين والسلطة اللبنانية ، وعندما قامت بعض الهجمات في حيفا بواسطة عرب

وضعت منطقة الجولان (١٦٠٠ كم^٢) تحت الحكم دمر في إسرائيل ، وأقيمت فيها ستة كييوتزات عسكرية بعد حرب ١٩٦٧ ، كما أقيمت أربع كييوتزات في الضفة الغربية ، وثلاثة في سيناء . وفي أكتوبر سنة ١٩٦٩ كان المجموع ثمانية عشر كييوتزا ، وسبعة في دور الإعداد . وأصبح الموقف بالغ الخطورة ، فقد شارك العرب المقيمين في إسرائيل في الهجمات لا في الأرض المحتلة ، بل

في إسرائيل ذاتها ، وطبقا للمصادر الإسرائيلية فإن ١٩٠ منزلا عربياً قد دُمرت في الضفة الغربية ، منها تسعون منزلا خلال شهرى سبتمبر وأكتوبر ، كما اعتقل مائة مشتبهِة في أمرهم خلال أسبوعين بين ٢٠ أكتوبر والخامس من نوفمبر . وأعلن عندئذ الجنرال ديان أن أربعين في المائة من ميزانية إسرائيل موجه للأغراض الحربية^(٢) .

وفي نوفمبر عام ١٩٦٩ دمر الإسرائيليون ثمانية عشر منزلا في قرية هلهول ، وتبنت إسرائيل سياسة « الرد الجماعي » على أي عمل عسكري حتى بلغ عدد المنازل التي دُمرت انتقاما من الأعمال اللدانية خمسمائة منزل . وفي ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٦٩ كان هناك ثلاثة آلاف فلسطيني في سجون إسرائيل كما أصاب حرب ركاكح أن ثمانمائة آخرين معتقلون في منازلهم .

ولقد أثبتت هذه الأحداث أن سياسة إلحاق الأذى المحتلة بإسرائيل ، وهي السياسة التي كان يتبناها الجنرال ديان ... هي سياسة فاشلة .

(١) نسبة تزايد السكان بين العرب ٤ في المائة ، بينما تبلغ بين الإسرائيليين ١,٧ في المائة سنويا .
(٢) أربعة رؤى . جيتو المتمصرين .. لذلك أيام ٢ ، ٤ ، ٥ يوليو ١٩٦٩ .

(٣) الجبهة الرئيسية هي جبهة القتال المصرية . وينتهي ملاحظة أن هذا الرقم لا يقوله إلا البريغاد التي تنقل ٥ في المائة من ميزانيتها على الحرب في حروبها الاستمرارية الثلاثة .

موت الشاعر

هذا رجلٌ قتلته الكلمةُ
رجلٌ قَتَلَ الكلماتِ
قتل الكلمةَ مرَّاتٍ .. مرَّاتٍ
قطَّعها بالآلم وبالوعى وبالفُضْب ، بسكِّين الَّلَامَعنى
صَارَتْ فى يَدِهِ ، مِثْلَ عَجِينٍ مَخْتَمِرٍ فَائِزٍ
انْضَجَّهَا فى صَهْدِ القَلْبِ ، وفى أَفْرَانِ الحَبِّ المَكْسُورَةِ
وتعاساتِ النَّاسِ وفوضى التَّارِيخِ
قتل الكلمة .. أَحْيَاها
عِزَاءَ بِلَوْنِ الفَجْرِ ، عِزَّاءَ لِقَاها لِلنَّيْلِ
على انْغَامِ النَّأْيِ المُنْفَرِدِ المَجْجُوحِ ، يُنَادى ...
ذَارَتْ ذَوْبَتَهَا فى عِزْقِ الأَرْضِ
مَا إِنَّ ضَاجِعَهَا البِشْنِيَّ وَحَمِلَتْ مِنْهُ
حَتَّى عَادَتْ فى يَدِهَا السَّكِينِ
وَقَتَّلَتْهُ !!

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولي الرابع والعشرين للكتاب

بارض المعارض بمدينة نصر يومياً من ٤ يناير إلى ١٧ يناير ١٩٩٢

٤٣ مليون كتاب ..

١٤,٥ مليون عنوان

١٧ صالة عرض

١٨٥٠ ناشر

٦٥ دولة

وإلى جانب هذا فالمعرض حافل باللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية والثقافية والعروض الفنية والمسرحية والسينمائية .

لولا : في سراي الاسكان يكون اللقاء مع : ● ندوة كاتب وكتاب

● اللقاءات الفكرية ● الليالي الشعرية والشعراء والندوات العامة .

ثانياً : المهله الثاني يكون اللقاء يومياً مع :

● تراءات ومناقشات في القصة ● تقديم مناقشة عروض فنية .

● موسيقى وغناء .

ثالثاً : في سراي يوسف علام بالمعرض يكون اللقاء يومياً

● فيلم سينمائي ● عرض مسرحي ● عروض موسيقية غنائية .

رابعاً : المخيم الثقافي وفيه يلتقي رواد المعرض مع نماذج من

الفنون الاقليمية :

المعرض مفتوح يومياً من العاشرة صباحاً حتى السابعة مساء

مع تحيات هيئة الكتاب

اللون لغة .. اللون موسيقى

وجیه و شبہ

۴۰۹









اللغة .. اللون موسيقى

ع. م.

« أنا واللون شيء واحد » هكذا قال « بول كلي » .
نعم . وهنا كذلك لابد أنه تعتقد أنه الرسام قد ذاب
في اللون ، وأنه اللون قد ذاب في الطبيعة ، وأنه الطبيعة
قد ذابت في موجوداتها التي تهتم بموجوداتها التي تصرف
وموجوداتها التي تقف بين الرصد والصراخ .
اللون هو الكينونة .. وبصورة أدق هو انفجار الكينونة .
تعبيرية خاصة تميل في أسلوبها إلى الاستلزام الحيوي
بالرغبة والفعل .. تميل إلى الابداع .
وعبر انقفاء الأشياء واستعاليها ؛ عبر الدكنة والفرد
تكتسب اللغة مفرداتها ويكتسب الإيقاع درجاته .
ليس نحة فرصة لفراغ هناك من الحركة . والفرصة تأتي من
العالم في مآحات من اللون ، وفي أجناس تتداخل من
ضلال إيقاعاتها المتوازية والمتقاطعة .

الطبيعة في صحتها ولجلالها تتشكّل في حدة ونسوة الأسماء
الأسود، الأزهر والأسود، الأظفر والأسمر والأصفر. لهذه
أكثر الصفات الغنائية هيمنة. وتفتح درجاة اللون داخل
سيفونية الحركة يسهى بانديلا وسيله يهدد التوازن المألوف
ويستبدل به توازناً آخر يحفظ للوجود تماسكه. صلابة الرزم
عنابات التواضع المحيطة. التوفيق في تجربة انقمار الحياة
بها يتابع الظل والضوء. المادة في سعيها إلى أنه تتجبد
عبر الخطوط أو تتجبد في شكل جديد تماماً عبر الكوة
والإثارة معاً. ماذا يصنع المعنى شكل المعنى؟ إنه
اللونه - اللغة: اللونه - الموسيقى، وهذه الخطوط
بوصفها اندفاعاً للطاقة، وهذا الملح بوصفه قوة
ضبط تنغير أو بوصفه إيقاعاً يتقدم.
اللونه إلى لغة

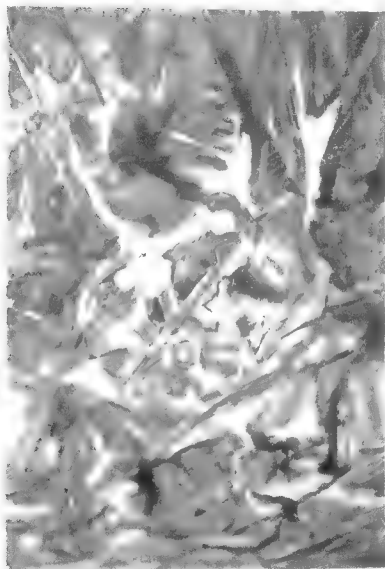
واللونه موسيقى.
وأنا أراذخ درج شمس حية أظفرتها،

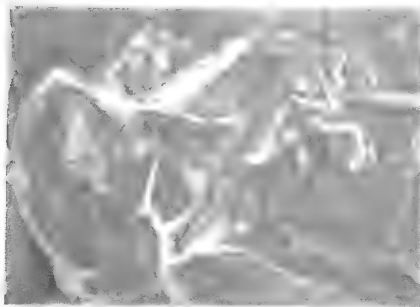
وأعرفه فتشعلها على وتر الدم القاني حريقا .
مه ذايبادر بالسودال عم الحقيقة في التطوير ،
ومه يرى جسد الطبيعة يتناهيًا فيلهمه شقيقا ؟
الكوسم والرناسه مودلفاه مختلفاه ؛
مه معنى إلى شكل ، ومه شكل إلى معنى .
وها أنذا أجمسد كل شئ فيهما ،
وأجرّد التجسيد ثم أرى ،
أشتم الأنوع الطليقا .

لما هيرقليطس يقول إنه الطبيعة قلب الرفضباء . وهذا
الفناء الذي أتأمل لوجهاته لهذا يقول عبر فرسانته إنه
يودّول الطبيعة . وهو يودّولها مه خلل اللوم . أما أنا
فأودّول اللوم : اللوم الذي يعمل ذاكرتي بالإنشآت
القائمة الزاهية ، وفتح في رديت شرنيت على كدادة
الدلعة . هكذا تلعب اللعبة .











للريح ذاكرة، أولى..

مرثية إلى سليمان الخقي

الامل في مصياف	والسروح	تواقه
باليتنى صفصاف	اوزهر	دراقه
لابل حلقى الجاف	في نبع	وراقه
تتجمع الاطراف	في الريح	كالباقه
والريح في التطاوف	للمدح	سباقه

ريحُ بذاكرتي
وكنْتُ الطفل يركض في الغلام
مُلاحقاً بالمشرجات ، يسوقني خوفي
عينان تلتصمان ، عينا مارِد
ويصيص جنىً بهينى هرة

أقول : « باسم الله » افضح نيتي ؟

ام اسلم الساقين للريح

ريحٌ بذاكراتي

ومصيافُ التي جاءت تصيفُ في الجبال

تفريت عن عمرها ، وتشربتُ في الوعر مثلي

بادرتها الريح في الصيف

ريحٌ .. وقاغُ صفصفُ ، أشباح خيلٍ في الظلام

مكامنٌ بين الصخور

وقلعةٌ تبدو بعتم الفقر كالطيف

الميتون استكثروا التكفين والدفن ، ارتموا بين الحراج

تكفنا بالزُعتر البرئ والريحان

صاروا ربيع الزيزفون ، وأقنوا الق الندى

وشقائق النعمان

مصياف تسخو بالحنين

فتنشر الدُّهل كنهر دمٍ ، وتسقيه من النُزف

فيفتح اليتم الذي فيها زهوراً ، والجراح بها عطوراً

تشرتبُ حرائق الرغبات من أعماق فائقها وفنتتها .

بحب يملأ الدنيا بخوراً

تستفيق بموتها بستان
يستيقظ العشق الدفين وراء خط الفقر
يرقظ رغبة الشبان
وترى الصبايا شهوة للحب
تسطع حمرة في جمر الرماد

بنت لها أسرار والمصّب في الطاعة
ولد غريب الدار والبنت عفاقة
يا قاطف الأزهار حوش لنا باقة
جرّد الهوى يحمى من عاطل الياقة

والريح تكس زهرنا المشقول فوق مقابر حية
ريحٌ بذكريتي
وكانت تستثير النمل قسراً في طفولتنا
كبرنا الآن ..
هل نكريات الريح كلّ ربح؟
لم أننا اعتدنا على نوح الرياح فهذات أوجاعنا ؟
اعتدنا على عيش الكفاف

وصار كل يرتضى جسداً بلا روح
الوحشة امتزجت بنفوس دماننا
لنريحنا دمع التماسيح
ريحٌ بذاكرتي

وخوف « قاتم كالغاب » ؟ ام ضيفٌ بدا في الباب ؟
والفدُرُ المختل قابُعٌ في الثاب .. أهلاً ..
لم يسلم .. واستراح هنيهةً
وانا أهدقُ ذاهلاً في وجهه ، ويلفني رعي
هذا الغريب هديقنا

يأتي ويذهب دونما سبب
وكل زيارة للبيت تخرجُ في الوداعِ جنازةً
ياضيف لم نبخل عليك
اطفالنا وشبابنا ارتاحوا لديك
وشيوخنا حنّوا إليك

فعلام تجلب كل هذا القهر والبلوى إلينا في يديك
ياضيفنا قد جئتنا سرّاً لتسكن في رُبي مصياف
واقمت رحلك بيننا كي تبدأ التطواف
ياضيفنا لو زرتنا في هدأة

لوجدتنا نحن الضيوف الطارين
وانت رب المنزل المضيف
خذ ما تشاء
ولئن رغبتَ فعلُ في برك الدراويش ،
الذين سفحت لفيض دمائهم
واقم إذ أحببت فوق المشهد العالي
ليبقى ظلك الأبدى فوق صدورنا صفراً
وخذ دماء البيوت
فنحن نمضي خلف قافلة الرياح
وسوف يرشدنا إلى الموتى دليل
لم يبق من أعمارنا إلا القليل
والفقر غودنا :
طوال حياتنا ما جاعنا
إلا الأثمن الغش والبخت الهزيل
ياضيقتنا خذ ما تشاء
ودع لنا ضوءاً على العرَب
أهلاً
ولم يسمع ، وراح يفك حُرَّتَهُ

وينشر أوجه الأحباب في قلبى :
هذا صديق غاب في سجن ، وهذا مات من قهر
وهذا تاه في المنفى
وهذا راح في الحرب
أبكى لذكرهم
واسأل رحمة الريح الشقية أن تلعن قلبه نحوى
يلعلم ما يشاء .. ولا يودعنا ، يسير بصمت المشي
يمضى تاركاً لى ما تبلى من توجع عمرهم
ألق الهوى وتلقى الصعب .
داروا طويلاً حول ضوئ فلت داروا
غرباء في الأوطان ما فتحت لهم دار
يا مشفقون بحق طه المصطفى داروا
هذا القليل ، فزاده ملح السراب
يا صاحبي
أين احتجبت طوال هذا القهر ؟ كيف نسيته
ورحلت مصحوباً بهذى الريح
تقول كى يظل برأيتى لنى
تهوى وما أنهيت يابل الصراعا .

حاربت حتى انهزت ؟ أم كسرت سيفك والبراعا ؟
 زمنٌ عجولٌ شذنا بضجيجه
 لم يبق للمقتول وقتا كي يهيء للمشيّع أن ييوج بدمه
 لم يبق للجلاد من سبب ليمسح ما تعلق من دم عن سيفه
 لم يبق للمفجوع أن يلقى السلام أو الوداعا
 تهوى فنذكرك أن بارئ عمرنا
 قد لفته إيماننا أو خوفنا ، فخبأ وضاعا
 تهوى لنذكر غمنا أو موتنا
 هل امطت إيماننا ؟
 لم يبق إلا الموت للتذكير وهو وصول في الأرواح يحتطب
 لا بد من موت كهذا
 كي يلف القهر ذكرى
 كي يلف القهر ذكرى ، يحتسى في جنبه ناء ومفترق
 لا بد من موت كهذا
 كي نقول : حياتنا جفت سرايا ناشدا في الحلق
 ما عادت تفر الخلق ، ما عادت تطلق
 وتقول إن الحلم أقصر من شهيق النزع
 إن العمر أضيق من خنلق

لا يد من موت كهذا الموت يُبْلَغنا
بان الشمس تخر من اشعتها
وان الخيل كُرْسُها ويقلها التجمُّعُ في فوارسها
فما عانت تصولُ بهم ولا تثبُ
لا يد من موتِ العماليق الذين بمجدهم يتجَنُّ الحسبُ
ليظل اقزام منلكيدُ
فيفتخروا باجدادِ عماليق .. إذا انتسبوا
فلنعترف قدام هذا الموت ان الارض جرداء
وان اوابد الاجداد فينا بلقع خربُ
ان السلالات التي كانت قمار الارض ، تسعى لانقراض
ينتهى منها الهنود الحمر والبطريق ، والاكراد ، والاشجار
والحيثان والعربُ
صاروا صغاراً ، او كباراً ، في مقاسِ العصر
خارج حاجة الاسواقِ
والاسواق ما احتاجت سوى البحث التي فقدت ملامحها سدى
يرسو عليها العرض والطلبُ
جثثُ ستركنا ، فتجفلُ وهلةُ
لكن يجرى لنا الوداع مُطَبَّأً مستورداً

ويسودُ فينا الصمت حتى في العزاء
وقد تساوى الندبُ والطربُ
لا فرق بين الناس والقطعان
حين تساق للمرعى ، تُسْعَرُ للأضلعى
لا فرق ما بين النّباحِ أو النّواحِ
لا صوت يشبه صوتَ إنسانٍ
سوى هذا العويل المر
سوى هذا العويل المرّ ، محمولاً على حزن الرياحِ
الرياح تُقولُ ..
تلقُ الأمواتُ إذ هجعوا بذاكرتى
وتصخبُ في سكوبِ الليلِ ندباً ، تسحبُ الالهاتُ من قلبى
الرياح قد عرفت بأن الموتَ مُدْرِكُهَا
فخافت وارتعت مثل الطعينة
وعبات ليل الأتفة بالصياحِ
وتعلقت أجراسها لتدبُّ في ليل العزائى دمعاً
كى لا ينأى الميتونَ مُخْذِرِينَ بكائِ النَّدْبِ
لأنّ من ريح كهذى الريح
كى تتأكل المرأةُ في رعبِ

إِنَّا هُنَا مَوْتَى
 وَقَدْ لَبَسُوا حَيَاتَهُم قَتْنَاعَا
 وَالْخُوفُ شَدِيدٌ حَوْلَهُمْ مَدْنَا
 فَاعْلَى الْفَقْرِ فِرْقَتُهُمْ قَلَامَا
 سَارُوا وَرَاءَ جِنَازَةٍ أَعْجُوبِيَّةٍ :
 كَمْ مِنْ قَتِيلٍ كَانَ فِي التَّابُوتِ .. كَمْ مِنْ مَيِّتٍ عَرَى
 وَكَمْ مِنْ قَاتِلٍ أَحْيَا لَنَا حِفْلَ الْعَوِيلِ
 وَقَدْ أَتَيْنَا بَعْدَ مَا اكْتَمَلَتْ فُصُولُ الْمَجْزَةِ
 وَبَعْضُ يَصِلُ طَالِبًا لِلْمَيِّتِينَ الْمَغْفِرَةِ
 أَنَا شَاعِرٌ ، أَوْ شَاهِدٌ مُتَوَرِّطٌ ، لَمْ يَلْقَ مَنكَا لَهُ فِي مَفْخَرَةٍ
 بِدَمٍ تَرَى .. أَمْ بِالْأَنْمُوعِ مَلَأَتْ هَذِي الْحَبْرَةَ ؟
 وَكَتَبْتُ شِعْرًا كَيْ أَعْرِى

أَمْ رَسَمْتُ عَلَى الدِّفْطَرِ مَقْبَرَهُ ؟
 تَعْدُ الإِسْرَافُ لِنَسْتَرِ الْفَاقَةَ
 الزَّادُ خَيْرُ حَافٍ وَالنَّفْسُ الْفَاقَةَ
 الدَّمْعُ نَهْرُ جَافٍ مَا بَلَّلَ الْيَاقَةَ
 وَالرِّيحُ فِي الْأَعْكَافِ ذَكَرَى بِلَا طَاقَةَ
 يَبْكِي لَنَا الصِّفْصَافُ فَتَحَنَّنْ كَالنَّاقَةَ
 تَابُوتُنَا مَصِيفَاتُ وَالْقَبْرِ وَزَافَهُ

* الرواية ، و وراء الدرابزين ، والمشهد ، أسماء أماكن في مصيabat باد الشاعر والفقيه

محاولة لاصطياد رامبو

طفل نَزَقُ ،
كرة من لَهَبٍ ،
وعِلْ بِزَيِّ ،
يركنس في عشب الفلبات المحترقة
ومدَى يتخطفه اللحمُ ،
ومجهول يتحصَّصُ ،
يُصيح عن لغةٍ نافرةٍ
تقلز من رتّةٍ مخنقة .
طفلٌ في ملكوتِ الله ،
يعاين بعض فساد الكونِ

فيقذف وجه الليل بسهم
 يُشهرُ قبضته في وجه الريح
 ويسحب نفساً معصوما
 وتصوغ أصابعه كونا من كبريت
 وحقولا من الفلز
 يفرغ من أعبائه ،
 ويُحْدق في الوحشة
 فتلاحقه أشباح سود ،
 وجحيم ضار ،
 وعيون وحشية .
 يتسلق أعلى سارية
 ويطلّ على أفق مخبوء
 ويحدّر من هول الإتي
 ترصدّه عين مختلّة !

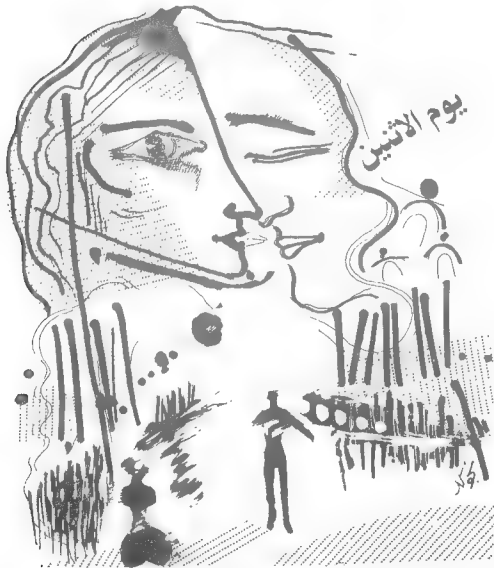


هو ذا
 يمسك قلما
 يشطب تاريخا

يكشف عن شهوته للوطء
ولس تخوم الكون
ترتطم حدود الأرض وتهتز الجغرافيا
ما بين الساقى إلى الساقى
تعوم القارّات
وتنبطح الصبوات
وتاتلق الجلّوات
ويسطح في الزمن المختل بهاء العقل
ها أنت يراوبك الإغواء
تسكك النار الوحشية
وتصب حريقك في الأشياء
يتطاير منك رماد شرقى
شبق مجنون الأعضاء
تلقف الأرض على استحياء
في أى الأوقات
تدور على نفسك .
لا تتجاوز ؟
في أى بقاع الدنيا

ترسى المرساة
وتُلقى ،
لا تتقافز ؟
في أيّ الحالات
تقول : الآن وصلت
الآن عرفت
شبعْتُ ،
واتخمتُ ،
وداهمني الإعياء ؟
الصبوة لا تسلمُ إلا للصبواتِ
وجوعك مرمونٌ بالموتِ
وهذا الحائطُ لا يفيضُ إلا للصحراءِ
فليمِ العجلةُ ؟
خفف هذا الوطءُ
وإلا حركتَ الأشلاءَ
ودبّت روحك في شجر الزقومِ
وجاوزت الحدَّ إلى الفعل المرجومِ
فانفسدت السّاكن في ملكوتِ الله
وايقظت نفوساً عمياء !

طفل أبق
يقفز من شرك الكلمات
ولا تُفويه بلاغتها المسكونة بالضوضاء
هل تنصب فخاً شعرياً لأمير فخاخ الشعر
وهل ننجح في صيد الوعل البري ،
وكرة اللهب المرتجة ،
وخريد الماء ؟
جزء المرحان تلوح
وعشب الكلمات يفوح
وطلح أثنيدي محترق
يتراكم في نهر مسفوح
وشراع يبعد في اليم
فراراً من أسن الكون
وجنب الروح
وتوق للمجهول ..
يراوغ ثم يراود .. ثم ييوج
وزمان بالوصل شحيح ..
رامبو ..
إخصاب تحمله الريح !



نزلت المرأة الدرجات العشر واحدة واحدة ، كانت تحاذي الجدار ، وتمر بكفها اليمنى على الدرابزين المعدني ، تتحسس برودة بأصابعها الخمسة ، تمررها فوقه الواحد تلو الآخر .. تحقق في لعنة الفضي المكسور ، تسمع وشوشة الخدم نفسها ، وحفيف الصعود توضع على المفارش الناعمة . كانوا في الصلاة المجاورة ، يهينون ، كعادتهم ، الموالد لعلهم الغداء .

تولفت المرأة عند آخر درجة ، عند عتبة صالة المقهى السفلية ، ومدت نظرها باتجاه تلك الطاولة . تلك الطاولة . المقعدان شاغرآن . المقعدان الطويلان المتقابلان شاغرآن . المقعدان الجديان الأخضران شاغرآن . هناك في آخر الصلاة ، في الزاوية اليسرى ، تحت نور قنديل محاييد ، كانا يجلسان .

تقدمت المرأة في الضوء الأحمر الخافت ، كأنها تمشي إلى الوراء . تقدمت تعبر المقعد بعد المقعد ، حتى وصلت إلى هناك .

« هنا كنت اجلس . على هذا المقعد المواجه للباب والدرج كنت اجلس . اجلس وانتظر . أنتظرواوهو . أهىء كلمات العتاب . وكان يأتي . كان يأتي . يسلا للمعد قبلاتي : ظهره للمدخل يخضب للقادمين عني ، يحميني بعينيته ، يستمسك ويشرح ضرورة القياح » .

المقعدان شاغرآن ، والمرأة تقف : ظهرها للمدخل ، تتعطف قليلا ، تمرين المقعد والطاولة ، تجلس على مهل . تنتظر إلى المقعد الشاغر . المقعد المواجه للباب . المقعد الذي كانت تجلس عليه . المقعد الذي صار قبالتها . تنتظر إليه . تحجب القادمين عنه . تحمي بعينيها . تنتظر إليه ، وتنتظر .

في الاثنين الأول بعد الاثنين الآخر ، لم تقف المرأة طويلا امام خزائن ثيابها . لم تجرب تنوية أو قميصا . لم تحاور الألوان . لم تقب العقود . لم تبحث عن الانسجام . لم يتيسم لاحمر الشفاه . لم تستمن بالنور ، فتزيح الستائر ، أو تشعل المصابيح ..

تركت كل أشيائها تتراح ، وخضت خطوتين صغيرتين ، بطيئتين ، مظلمتين . مدّت يدها إلى الثوب المسامت المتكفيء على سواده فوق الكتبة ، أسقطته من رأسها ، وتركته ينسدل منطفا على الجسد ، ثم تناولت حقيبة يدها السوداء ومشت .

في الاثنين الأول ، بعد الاثنين الآخر ، لم تستيقظ المرأة باكرا ، ولم تتم . لم تتعطر عند الصبح . لم ترتعش . فعقارب الساعة لم تكن مسرعة ، ولم تكن رोजनाة الوقت مقلقة . فقط وقبل أن تعبر عتبة بابها نظرت إلى ساعة يدها ، تأملتها ، ثم حرّرت منها زندها ، ووسّنتها طيّ الكتاب .

خرجت المرأة من دارها في الموعد نفسه ، في اللحظة التي يغطي فيها المقرب الكبير للمقرب الصغير باتجاه العاشرة ، لحظة اللقاء والمفارقة . خرجت وتركت ساقبيها تسيّران . لم تلتفت يمنة ولا يسرة . لم تتفحص عيون المارة . لم تقف عند واجهة وتلعب لعبة الشارية ، لم تسوّ خصلة من شعرها . لم ترتب الهدوء على وجهها ، ولم تطمئن على نبضات الحب والضحك في قلبها .. الأسفلت الأسود وحده كان مرآتها ، وهي تسير على الطريق نفسه ، وتصل إلى المقهى نفسه . في الوقت نفسه ، وترى الحارس ما زال يلبس بدلة الرمادية نفسها ، مخفيا ابتسامته الربيب في عينيه .

الغبـار أو إقامة الشاعر فوق الأرض

ماذا إذا منعت نفسي هدأة
ماذا إذا جلست في ركنٍ من الأركان ، أنفخ الدخان من أنفي ،
وأدهن الوقت بما يليقُ به .
وأكثرى نولاً يصح أن يصير غايَةً
ماذا إذا حلمت وحدي ، بالذي يكون ، هارباً ، كخطوتين من
آثار أقدام ، وراءها مشيت ، محارة تسكنها الفوضى ، وكتبُ
صيدٍ ، وأستباحها الفراق ، فاخفت ، كأنها أسلحة الموتى ،
تضيء عندما يختلط الترابُ بالعناصر الأولى ، ويستطيع الماء أن
ينشع مثل الحزن ، يغسل الحلم ويصطفيه ، يشتري له قمأ
ولصبيين ، يرسمان ساحةً خاليةً من الاصوات ،

ربما يصح أن أكون حارساً لخطوتي ، أنام في تجويفها ، أنا
الصغير ، والمحدّب ، المارق من أحشاء امرأة ، تكاد لو تطفو على
شفاهها هاويةً ، ويختفى في قلبها منبور ماءٍ
لم يكن لدى الوقت ، كي أدلّها إلى السماء ، حينما نجلس
مستورين فوق الأرض ، لم تكن لدى جراحة الفم المزموّم ، والذي
ينزفُ منه الله ، والأزقة التي مشى عليها النومُ ، ذات ظلمةٍ فأفرخ
الحروف ، قبلما يتسخ الفضاء ، أفرخ النافذة الوحيدة المفتوحة
الآن على البحرِ ، كأنها أصابعُ الشحاذِ
ماذا إذا ادّعت أن كل هذه الأشجار ، كانت بذرة واحدة وإن
كل هذه النساء ، آهة واحدة ، وإن رحلتى من آخر البيت إلى
الردهة ، كانت خطوة واحدة ، وإن كل هذا العالم استوى ، في
برهة ، لكي تضمّه ساقان ، شفتا ، والفتحة ، تخبئان قبةً واحدةً ،
وتعلنان أن صداً الحريير ممكنٌ ، وإن لحظةً واحدةً هي التي
تبقى ، لكي تؤمنا الطيورُ ، أو تؤمّها ، أو ربّما معاً نصطفد دونما
شوق إلى منزلة . وبدون مهنةٍ ، سوى أن نستريح في أرواحنا ،
نلفّها بالمرق الرائي ، نستعجلها
هي الصلاة ، إن تبدل الشديان ، أصبعا عجينةً ، تكفي
لصنع السلم الخلفي ، والفناء ،

هكذا نضعد في الظلمة ، مخفوريين ، بالذى تخافه ، وبينما
تفتش الرياح حقائب الليل ، وتضع الحمى على الأرقف ،
والفارلين ، والخلوى ، وماء الورد ، في تويجات ، ترف مثمعا
ترقرق النهود ، بينما تحذر الرياح سلالها من الهواء ، لا تكون
نطفة تكونت ، ولا يكون ظل الكائنات ساخنا ، يكون وحده
الحنين ، نائما على سريرنا ،

ماذا إذا استطاع النوم أن يدس فيه ، كائناته السوداء هل
افرح خلفه كائن الغبار ، اترك الوقت على ردفين عاريين لم اخاف
رقّة التانجو ، فانطوى بما ملكته من لعب ، اكف عن محاولات
السعى ، اكفئ بان تكون غابة الايام في اكتهالها ، وان يكون
ورق الليل على نصوعه ، ممتلئاً ، ببورتريهات ، وكسب من
الغيوم ، في حديقة الاجنة التي اسوارها تهدمت
فلم تعد سيّدة تبكى

ولم يعد للشاعر الخلق بلصطياد نفسه ، ان يرث الحزن ،
وان يبيت في الحانات ، يسكب العالم من كؤوب إلى فراغه
الموحش ، هل هو الوحيد من تحرّوجه ، على سجادة المنفى ، أم
الوحيد من يرى في ذكرياته اودية الله ، فيسحب الوادي الذى
بقريه

يطويه

يسحبُ الذي يليه

والذي يليه

قبلما يَنازِعُ الشاعرُ كائُنَ آخرَ ، لا يدري لماذا هذه الأودية
التي تزدانُ تحت الشمسِ ، كيف يجرُّ الجاموسُ والفزلانُ
والماعزُ ، أن تدوسها ، وكيف لا تكون ساقُ امرأةٍ ، إناءَ خمرٍ ،
عندما نشاء أن تكون ساق امرأةٍ ، حبيبةً ، ورملبةً ، وفوق سطحها
يرتفعُ الطالعُ ،

ربما تخوننا الملامحُ التي تلبسها الأعضاء ، عندما نعرفها
للمرة الأولى ، وربما تصيرُ مرَّةً ، إذا تأخَّرت عن الرحيلِ
هذه هي القنطرة التي نعبرها ، اقدمنا تفويص في أخشابها ،
نعبرها ،

صوتُ يشابه الاسفلت ، يستحمُّ في فضائِها ، نعبرها ، وخلف
كل خطوةٍ ، مدينةٌ تهوي ، إلى حلودٍ شيء غامضٍ ،
كانما الأنسجة أمحتْ

ولم يعد بقدرة الأشياء أن تكون حرَّةً
متى ترفرفُ الأيدي ، عل مباحج الحضرة ، أو متى مباحج
الحضرة تستكينُ تحت رعشة الأيدي ، فتعلوا ، وتجمعا ؟

هكذا يقتربُ الشاعرُ من غريمه ، ويصبحُ البارُ انحياراً
واضحاً لمن يودُّ أن يحارب الرصيفَ والغوأة ، أن يمشى على
شريانهِ المفتوح ، حيث لا يحاول الصلصالُ أن يكون لغةً بريئةً ،
وحيث تقدر الأرضُ على إقفالِ فَرْجِها ، وتصبح الرغوةُ مستباحةً
ينالها فمٌ ثقيلٌ ، دائبُ التجوالِ في عرباته الملكية ، الأرجلُ لا تكفُ
عن دندنه ، وفوق السقفِ ، باقةٌ من البلاستيك الذي يورقُ ،
والسائقُ شرطيٌّ ، كأنه أتى من غيمةٍ ، سقطت على الأسفلتِ
كانت ثورةً الموتى ، مهياةً ، ولكنَّ اختلاطاً فحيحها ، بسيولةِ
الاحماضِ ، والغازاتِ ، لم يدعِ الهواءُ الرخو ينزلُ من عبايته ،
سوى صوتٍ ، يشي بأواخر الكلماتِ

في أذنين

عالمتين

أن مغارةً كبرى هي المعجم ، أن الله لا يسكن في الظلمة ، من ذا
يستطيع إذن أن يقهر الموتى ، وأن يضع السلالَ على ظهورهم ،
ويعملها بما اتَّخروه

هل من شاهدٍ

جسدى حدودى

لم يشأَ أحدٌ من الأطفالِ

ان يتقبل الأرض الخراب
ولم تك اغنيةً أخرى
تدارُ على الجرامفون
إلا واختفت شفقاً
وحلّت غيرها شفتانٍ
تفتران
عن وقتٍ
هو الوقت الذي أبغيه

من منّا سينتكرُ الطيورُ ، ويخلط الحنّاء بالأفلاك والنعناع ،
هل ستقام تحت جفوننا ، نافورةٌ للذكريات الغفل ، أم أنّ الغواة
هم الذين هناك ، أرجلهم سيوف الله ، واستيقاظهم يبدو كما لو
أنها سقطت طيورُ المنّ من أحلامهم ، وتأكّلت في الريح
ما زالت لدى الأشياء الأشياء ، آونةً ، لتحيا مرةً أخرى ،
وتقرّ ظُلّها للنورِ ، كي يمتصّ عنها الموتُ ، يفسلها ، فقط فيما
ينام الليلُ ، سوف تصالح الأشياء أنفسها ، وتستلقى على
مهلٍ ، ولكن ربما يحتاج هذا النورُ أن يقوى وأن يختاره الشاعرُ
حتى تستدير الريح نحو الأرضِ أو تمضي
ولي أطرافها كتبُ معلقةً

وأزمنيل

لعلّ ذات يوم اشتري الأحلام ، أرصفها ، وأبنى فوقها برجاً
عليه خرائط الأجساد ، ما زالت يدي تحتزّ من عنقي ، صراخاً
يشبه الماضي ، ويشبه ذلك الوقت الذي أبغيه

هل حقاً

تكون الأرض مزرعة لغير الأرض - قال الشيخ

أحذية - يقول سواء

صوت طفولة أخرى

ومن أقوالهم :-

رمانه ، تفاحه ، بصل وثوم

غرفة الديدان

إكليل الهلاك

صفحة الموتى

قرين دائم للباغ

إبريق من الفخار

عش البلبل الخشبي

من أقوالهم :

علم الديالكتيك

جسْمُ عَائِمٍ فِي الْمَاءِ
مَا يَبْغِضُهُ اللَّهُ وَمَا يَعْشَقُهُ الشَّيْطَانُ
مَوْمِسَةٌ

سَرِيرِ الْكَوْنِ

اسْفَنْجٍ

تَرَابٍ أَكَلَ لِلرُّوحِ

هَلْ حَقًّا

يَكُونُ الشَّعْرُ مَزْرَعَةً : يَقُولُ الشَّيْخُ

أَحْذِيَّةٌ : يَقُولُ سِوَاهُ

مَنْ أَقْوَالُهُمْ : عِلْمُ الدِّيَالِكْتِكِ

هَلْ مِنْ شَاهِدٍ

جَسَدِي حَدُودِي

لَمْ يَشَأْ أَحَدٌ مِنَ الْأَطْفَالِ .

أَنْ يَقْبَلَ الْأَرْضَ الْخَرَابَ

وَلَمْ تَكُ أَتَعْنِيْ أُخْرَى تُدَارُ عَلَى الْجَرَامِافُونِ

إِلَّا وَاخْتَلَقَتْ شَفَقَةً

وَحَلَّتْ غَيْرَهَا شَفَقَتَانِ تَفْتَرَانِ

عَنْ وَقْتٍ

هُوَ الْوَقْتُ الَّذِي أَبْغِيهِ

وسن



ربعة عينها ، وانفطر قلبى . بيدى مرتعشتين فتحت
أزوار بلورتها الحمراء ، وتلمست بأصابعى الصدر
للتفتى ، ثم بيد مشبوبة شالقت الصدر ، فقالت : ها .
طويلة ، وصمت ، وانداح الدم وتلوت المياه بحمرة
ذكية ، فنزات كل الطير التي اختبأت طول عمرها في
أغصان الزيتون تسودها . اه . قالت بآلم . همست
أنت التي اقترحت ، أنت التي شدتني ، أنت وحيدة في
فلتك لا أستطيع الإفلات من سحره الذي أخذني طفلا
ثم جنينا طنى في رحمك ، حاولت لك لغة عينيك وتاريخك
الذي اختللت حروبه . لم ترد أين سائلنا الآن ؟ ما
صديق مفتوحا وبلك انقضت حوراته . لم ترد . هل
سنعود بيها ونحكى لبعضنا ؟ سؤلك أريد إليك بكل
عجزى . الآن أستطيع أن أجلس تحت الشمس حتى
الاحتراق ، ما الذي يبالى سوى الروح ؟ والأحرف التي
خطفها يدى في الحجر الأصم وبعض من معادن الكون
سألوها في حجاب وانفثها تحت ضلمى ، وربما تحول

ببسلطة ، جلست بجوارى ، لفنى نفسها ، وأمس
أنفها خدى ، ومدت رجلها في النهر فهرعت إليها كل
الأعشاب ومانقتها ، مالت للنهر لتسمع خروجه الخادع ،
استكثت كتله بأفوة خشية الفرق الذي جريته مرات
عديدة ، تجسعت الأعشاب وتدهت لها للأعناق ،
فأمسكتها من بطنها وحذرتها من الشوك . فوح بنا
الشاطيء وأخذنا على حماره حتى الأصل . حكيت لها
عن الملوك الشارب ، وعن هاجمنا صوت « اللجاز »
صالحا نبيتها الذي تبالتنا ، إذ كان يجلس على الشاطيء
الأخر معلنا فوقه قبرا صناعيا بينما هو يحتف من عوده
يعزف عليه « اللجاز » ، ويجواره علق شجرة في قصيدة .
مطت شفتيها الحمراء وأخرجت لسانها ، ثم بصقت ،
وأم أفهم شيئا تكبر النهر والتفت على رجلها الأعشاب
والأسمك والطحاب ، رمت لهم بقلمة من الفضة
فطلسوا رؤسها وضحك . همست في أذنى ببسلطة :
أيها الغالى ألا تستطيع أن تتفق قلبى وتنام ؟ نظرت إلى

ترابى في قبوري إلى ملح من وجهك الذي غلب في سراب
اللون الذي لا أعرف هزبتها ، شغفتك اللبنة وسعت
صلصلة الأجراس تملن عن معجبة الآتي فانتفض المصفور
على الشجرة وهجت الطائرات بعنف واشتعلت القلوب .

منذ قليل كانت ممي ، تجلس بجوارى ببساطة . كانت
تليس الجورب وهي تحدثني عن الأم المدة ، مدت
ساقها على حجري ، وحدتني عن بهاء لـ البيترآء .

منذ قليل عندما كنا في الشتاء الثلاثين من عمرها جلست
قبائلي في المكان الدائم وقالت لي : أمني . وهفت في
ذلك الشتاء الثلاثين لأنني لا أمك لك . وضعت قلبي
على المنفذة وقالت : كل ما أستطيع . جرت ، تركتني
وجرت ، وهبوا ورامنا جميعا . وكنت خلفنا لنأدي باسم
غير اسمها حيث اختلطت الأسماء . لم تلتهم الفرصة ،
تعقبونا . كانوا حريصين على ذلك . تركتني وجرت ،
وتركت معطلا على الكرسي . وأنا كنت على وشك الإسكاه
بها تذكرت معطلا فإلي رجعت وحملت في حضني ،

فשמعت عطره . أخذني الحمار ، دفنت وجهي في المطف
فوجدت رسائل فيه فاخذت أعيد قراءتها ، فلانساب
موسميلي ، نظرت لأهل حيث الصوت . هو الذي كان على
الشاطئ الآخر يحتضن ألكة الموسيقية بملايس قديمة
وحبابة غريبة تقو من راحة عربية قديمة ، وكان
منفعل بلا صوت . وانهمر المطر فليست معطلي وحين
فارتقت عطره تذكرت الجاري في الأرض فجريت ،
فوجدتني بينهم ، وبينهم جلست ، كانوا يلعبون الورق
ويشربون اللعاني ويلقون شعرا . دخلت سيجلوتي ،
وقلت له : لا مشكلة .. فليجما أحننا . سيد شاربه
وقال : لا تحمل معا .. هي لا تحتاج لحماي . ثم أخرج
من جيبه صورا لها وهي عريانة فشمكت الجميع ،

وأصبت بالدوار . أخبرتهم أنها أختي وأني سأصنع لها
معيدا تزوره الخمس مرة في عيد مولدها ، ومرة في ذكرى
ولماتها ، إنها أختي التي تصبغ على ظهورها في النهر فتكون
بطنها قبة السماء . شدني هو وأعطاني المسند وقال :
في الغالب لعله ولا أستعمله . مشيت في أرض الويلن
الذي لا أعرف وسألت نفسي : ما الويلن ؟ فخرجت عن
غيلان الشجر ويوحى الرمال ، وهبت الماصفة على
الصعراء ، ووجدت عيني في رملها . ثم تردت أغنية
حماسية لم تتوقف وأنا في السيارة الأجرة . نزلت الميدان
فعلقتني الجدي ، ومنه تقو رائحة مرق الحروب كلها ،
وجلسنا على رصيف الويلن ، أعطاني صورة فلتت ،

وصورة أمه . وخطبا عن رغبت في أكلة سمك سلكت هي
ستمنى ظهورك للعاصفة ؟ أجاب : لا . سلكت إلى أين
إن ؟ قال : إلى هناك ، عند الآخر ، تحت النصب

المجهول . وحين أصبح المجهول على مرمى البصر انهمر
المطر بشدة شملت فيه رائحة التحويزات ، وسيل السباب
بين كيار قريونا ، وكان وسطا كالنقط ، وانهمر على رأسي
برد اشاعني . قلت : ربما سيسيبني السيل . وقلت :

ربما سيسكن البرد عطسي . وتذكرت دفنها حين ضمتني
في صدر طيب وسخونة مرتشة . همت لا تخف ..

لست غريبا .. ها .. كلنا عرب .. اليس كذلك ؟ ثم
سألتني أين أدعك لها ريكيتيا ، فاخذت أقبل ، وحين
قيلت ريكيتيا بكت بقله . وبلغتني ، هي صرخت : لماذا ؟ ثم
جلست . وأخذت مفتاح الحياة في صدرها . وسألت :
لماذا ؟ وصمتت لي القهوة بالهال . قلت انظري . وطعرت
نواة البلح في السطح ، وقلت : سننتظر . ردت وهي تقرا
كتابي : غريبة .. الا تملك بندقية ؟ كان النصب مملوا
بالبنادق القديمة التي قتلت القليل من أعدائنا والكثير من

الملجأ .. الحنينا . قمت إليها وأنحنيت عليها ، صنعت من نفس خيمة عربية ، لكن الريح الغربية تأتي الآن من الشمال والجنوب . جعلت نفس سبلا من الصوف ملونا ومن عين غجرية هربت الحروف العربية . الملجأ التلاميذ . زعقت حين أعادتني الكلمات لذكرايتي المنهزمة كلتي ووقعت خيمة متهاوية . نهضت الناقة وفزعت العنزات ويكي الغريب على الخليج . قالت سارجل للحجارة . لم أرك . ولما رأتني على وشك لفظ نفس الأخير . ارتعت فوقى أنا أهلك وأعبدك واشتاق إليك وأحب وجوبك وخلوك وكتبك ولمك فلم . نفخت بفمها في فمي ، تسريت انفاسها في رثتي اشتهاه وبكاء وهاء . همست في الذنبي ببساطة : لك ... أخذته من على المنضدة بهريت ، ونسيت عطفي : أحكمت معطفها على دمي ، وودعنا الشهداء ، وغلظ ماء النهر .

أبناء صومتنا . والأزياء العسكرية مفردة تُخَيَّر في وجوهنا رائحة الموتى . وأعرف هذا الجندي المجهول الشكل والنسب ، عرفته عندما منحونا إجازة في العام الدراسي ، ورايته في الزجاج الأزرق المعتم ، وعرفته ذات صيف مرير وقاس وعرفته ذات شتاء طويل ، وأسمع عنه كل يوم من البث الخارجي والصحف الداخلي . قرأت عليه الفاتحة وألغيت عليه السلام ، لم يكن راضيا ، نحن سقام . رفعت يدي داعيا بالسلام ، فرأيت فرايات كلها منكسة رغم شدة الهواء الذي دهرجني ، وتهللت أشكال الرايات تنط للصقور والتمور والسيوف وتتبادل مواقعها ، وتختف النجوم ، وتتبادل الألوان شمورها . هويت من فوق درجات السلم حتى الأسفل . كانت تقف مرتمة حيلة وساخنة ، تساقطت السماء من شعرها قبلت الأرض بلون الحنة وشوقها . وكانت ترتعش وهي تهرف :

في أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء :

يوسف الشاروني	جميل عطية إبراهيم	بهاء طاهر
أبو المعافي أبو النجا	محمد المنفي قنديل	سليمان فياض
يسر نضلات	أحمد الشيخ	مسعود الكفراوي
نعيم عطية	خالد منتصر	جميل الشيفطاني
مصطفى خضر	نبيل نعيم	أحمد عمر شاهين
نهال صليحة	فكري لبيب	مسعود القرشي
سمير عبد ربه	منى حلمي	طله وادي
أبراهيم عبد المجيد	محمد يوسف القصيد	عاطف فتحي
		صبري موسى

د إبراهيم أبو سنة

لك أن تموت كما تشاء

مرّت على كبدي رياحُ بني تميمٍ

« ما يخالطها الندى » ..

مرّت على كبدي

... رياحُ بني تميمٍ

جمرٌ قديمٌ

قالتْ له حَنَقُ الخزامي ..

.. وهي تنهضُ في الأعلى ..

.. أيها الجمرُ القديم ..

لا تتقدّ في الرملِ لن تأتيِ الفصون ..

.. لكي تظلك ..

.. أو يجيء الطيرُ يلهمك الحنين

.. إلى المياه .. وإن تزورك في المساء

هند التي رجلتُ ...

لك أن تموت كما تشاء

لك أن تحنق في الفلاة

وأن تداعب في السماء

وهم الغمام بلا رجاء

.....

صقُرُ على كتف الجبال

أضناه هذا الليلُ

... اتعبه الرحيلُ إلى المحالِّ

ماذا سيأخذ من بيادر ..

ليس فيها غيرُ هذا القمح

تأكله النملُ

ماذا سيأخذ من بيادر

ليس فيها لؤلؤُ الحلم الجميل

عبثاً تتقدان ..

ترتحلان في الواح المسافير ..

.. في ضمير الرمل ..

ما أشهى الرحيلُ

ليلي تعاين « قيسها »
قيس يداعبُ في الفلاة المستحيلُ
هذي قبائل تستظل بها ..
.. تبقى من سيوف الفُرو ..
.. يقطر من مشافرها ..
... التحسُّر والعويل
بش الرحيل
عادتُ إلى قلبي مواجعه ..
فهل يهفو إلى جميزة خضراء
في الوطن الطليل ؟؟
في منبت اللوتِ الذي هزته ..
... ريح القهر فانتفض اليمامُ
يلقى على الزهر المصنَّوحِ
بعض ما يجذُّ الغريب المستهائم
بعض الأنا شيد الملية ... بالعذاب ..
والتصبير والملام

.....

.....

ما زال يجري الماء
والعطشي تحقّق في الغمام
ما زال يجري الماء مندفعاً
يفوّض بغور أعماق الظلام
وأنا أراوُح في المكان وفي الزمان ..
وفي البكاء وفي الهوان
هل آن أن يلد الحصان ؟
قمرأ وهل تأتي زهور الأقحوان
تحنو على قلبي ... فيشتعل الحنان
يأتي من الريح البعيدة .. « عطرياً »
وتزور لي « قيسها »
ويجيء يوم المهرجان ؟
.....
هذي « بهية » في الحفائر
من ذا يبلغها الرسالة ...
إن قلبي في انتظار
أن تخلق الأرض الظلام
وأن تسارع للنهائز
من ذا سيوقفها وقد طال المنام
... وأحكم الموتى الحصان

سَبْعُ لَيَالٍ بِتَمَامِ اهْلِهَا

وَصَجِبْتُ إِلَى بَيْتِي اللَّيْلَ وَنَادَمْتُ فَقَيْدِي :

أَنِتُّ الْوَرْدِ هُنَا وَهُنَاكَ
الْإِبْقَاعُ الْيَوْمِي لِفَوْضَى الدُّرَجِ ، رُسُومُ الْقَتْمَةِ وَالضُّوَرِ
قِمَاشُ الرِّمَزِ عَلَى الْحِيطَانِ
الْأَيُّونَاتُ ، عَنَيْتُ قَفَاطِينَ مَلُونَهَا الْأَيَّامُ مِنَ الْأَيَّامِ
إِطَارُ مَنْ خَشِبَ يَنْتَظِرُ دَمًا مُشْتَرَكًا ،
أَشْيَاءُ تُغْنِي فِي الصَّمَتِ ،
تُدَاعِبُ تَفَاحَ السُّرَّةِ فِي اللَّيْلِ الْأَبْيَضِ
أُسْبُوعُ أَصْفَرُ يَعْرِفُ نَأْيًا

سَبْعَةُ أَحْجَارٍ تَغْفُو فِي كَفِّ رِمْتَهَا بِي وَشَوْشَةُ يَدَيْهَا
صَوْرٌ لِلْعَائِلَةِ يُحِيطُ غُبَارُ النِّسْيَانِ بِهَا ، صَوْرٌ لِقَوَادِي النِّسْيَانِ
بَيَانُو ، ماضٍ لَا يَخْلُو مِنْ عَنَقِي مَا
وَمَزَايَا لِغِيَابِ اللَّهْجَةِ

هَلْ كَانَ غَرِيقًا مِثْلَ الْبَحْرِ ، غَرِيبَ الْأَطْوَارِ
وَمِثْلَ مُرْتَبَكِ اللَّهْجَةِ
وَأَنَا أَكْشَفُ أَخْتَامَ الْقَلْبِ دَوَائِرَ تَنْسُخُ لَهُ وَتَضْيِقُ
وَأَذْهَبُ أَبْعَدَ فِي اللَّجَّةِ
أَمْ يَجْهَلُنِي الْمَاءُ ، أَمَا جَالِ مَعِيَ الْبُلْدَانُ
وَذُجُنِي الْأَلْوَانُ

أَمَا أَكُنْتُ لِي غُرْفًا غَامِرَةً بِالْأَبْوَابِ
دَعَانِي لِلتَّجَوُّبِ وَهَيَّا لِي سَرُوجَ

فِي مَنْزِلِ سَيِّدَةِ الْحَنَاءِ ، أَمِيرَةِ فَوْضَاهَا
نَادِيْتُ ابْنَ الْعَقْمَةِ حَوْلَ سِيَاجِ كُرُومِي
أَنْ نَقْصِي فِي الشُّرُوقِ تَطْلُبُ نَفْسِي

وَالْقَلْبُ سِرَاجٌ بَيْنَ جِدَارَيْنِ وَخَطْمَيْنِ مِنَ الْكُحْلِ الدَّامِسِ
 مَنْ يَكْهَنُ لِي ؟ ، تُعَوِّزُنِي الْحُجَّةُ
 نَهَدْتُ لِصَلَاةِ الزَّيْتُونِ الصَّارِعِ فِي مَنْعَرَجِ الصَّوْتِ
 عَلَتْ زَنْةٌ فِضْبَتَهَا ، زَقَتْ وَخَطَطَتْ نَحْوِي
 فِي اسْتِزْسَالِ شَفَائِبِ الْأَعْضَاءِ يُبْلِلُهَا السَّوْسُ
 فَارْتَجَفَ خَرِيرُ التَّهْدِيدِ
 تَسَاقَطَ فِي أَبْهَى حَالَاتِ النُّضْجِ شُعَاعُ الْكَزْزِ الْفَاتِنِ
 فِي جَنَابَاتِ الْأَكْتَابِ ،
 وَشَارَفَ أَوْجُهُ
 أَرْهَارُ الرَّدْفَيْنِ تَضَوُّعُ
 سَلَاسَةُ رِقَّتِهَا النَّسْوِيَّةُ تَذْفُقُ مَا
 بَيْنَ الصَّلَاةِ وَمَمَرِ الْغُرْفَةِ جَوْثًا أَنْلَسِيًّا
 غَرَضًا لِجَمَالِيَّاتِ الرُّوحِ
 دَنَتْ ، وَسَقَطَتِي مَاءَ يَدَيْهَا وَغَيَاقَاتِ اللَّيْلِ
 وَمَخْفُوفًا بِالْحَبَقِ الْغَارِي وَالْأَلْفَاظِ
 وَقَعَتْ عَلَى مَنْحَبِرِ الْخَصْرِ يَتِيمِ النَّارَنِجِ
 تَجَلَّى نَائِي إِبْهَ وَيَانُ اللَّوْلُوْ فِي غَسَلِ النَّمُوَّةِ لَا سِيَّ
 أَخَذَتْنِي الْمَرْجَةُ

أَخَذْتَنِي حَمَاءُ هَذَا التَّكْوِينِ الْمَائِي الْمَرْنَى
تَسْمَعْتُ إِلَى الصَّبَةِ رَحِيًّا فِي الْخَلَالِ رُحَامِيًّا وَعَمِيقًا
يُفَصِّحُ عَنْ مَكْبُوتِ الضَّجَّةِ

مَلَكْتَنِي الرَّجَّةِ
مَلَكْتَنِي سَبْعَ لَيَالٍ بِتَمَامِ أَمَلَتَهَا
سَبْعَ لَيَالٍ بِشَمُوعِ أَصَابِعِهَا الْخَمْسَةِ
سَبْعَ لَيَالٍ بِجَلَابِيبِ الْبَيْتِ
بَسَاطَةً زِينَتِهَا إِنْشَادُ وَتَلَاوِي مِنْ الْفُرْجَةِ
إِنْ سَأَلْتُ فَهَلَّتْ ، أَوْ غَفَلْتُ وَصَلَتْ

مَلَكْتَنِي بِبَسَاتِينَ الضُّوءِ وَمَثْوَى الْأَسْلَافِ
مَرِيئِينَ ، بِقَالِيَا أَحْجَارِ فِي ظِلِّ الصَّفْصَافِ
وَلَمْ تَحْضُرْ طَلْحَةَ

فَصَجَبْتُ إِلَى بَيْتِي اللَّيْلِ وَتَادَمْتُ فَقِيدِي
وَسَدَنِي الصَّدْرَ عَلَى أَسْرَارِ يَدِيهِ
وَسَلُّ خُيُوطِ الْمُهْجَةِ

مراثية جواد عجوز



تسللت أشعة الشمس عبر فتحات الصفيح فاندلكت جسد
الجواد الرابض ودأبت عينيه فأفاح بوجهه وكأنه
يحادث نفسه

... هذا أول نهار لك أيها الجواد بلا سائس يدلك لك
جسدك ويمسح جلك بكفه الخشنة الحانية ويلا جوكي
يأخذك إلى المشمار .

بمع الجواد نحنة سيده الجند وسعا له الخشن
وسبابه اللفظ لأمركه الذى تبعه ببصقة ، فانقطع حبل
افكاره ، أدار عينيه في أرجاء الزربية المنة حيث تراكم
روث البفلة التى رأما ملقاة بالأمس فوق كومة قمامة وقد
انتفخت ، فحزن بسيدة الثقليل الذى لوقفه ونزل وصفعه
على صدغه بيده العارية القوية ، أصعد من جوفه أنه ألم
لهو لا يدري كيف انتفضت ساعات هذا الليل البهيم
وكيف أشرق الصباح عليه نون أن ينفق من صف
الرثاعة ، أدار عينيه الواسعتين (فأتان العينان كانتا

آخر ما تبقى من أصله الكريم) وقلن بين هذه العشة
الصفيح وبين أسطبل اللدائى حيث كان السائس يأتيه في
السابعة ليضع له طليق الذرة والفلول بأدب سابغ ، وإلى
التاسعة يخرج السائس فيجري به جريا خفيفا حتى
ينعشه ، وكيف كانت الريح الواهنة تداهب معرفته
والشمس الحانية تدفغ جسده ، ثم يسلمه إلى جوكي
الذى يلقيه قطعا من السكر ويتحسس رقبته حتى تسرى
لتشمريرة في جسده فيصمم لسيدة والموجوه الساكن من
حوله وينخرط في تلك الموسيقى الخفية التى تأتية من غور
سحقق فيمط رقبته بين حينين لأيام بعيدة يفارقه ، وبين
لحظته الحاضرة ، عندما يقفز جوكي على صهوة ويتحد
به فيركضان بقطعان المشمار ، أول مرة فعلا ذلك سويا
(كان ذلك من أحوام طوال انقضت) اعتقد أنهما عائدان
إلى أسطبلات الباشا حيث وإد لآب مغلوب من سهوب
آسيا ومن لم كريمة أصولها عربية كان مفضلا عند أبنة
الباشا وكان الباشا نفسه ينظر إليه في فخر وتباه ، وهو

يذكر يوم أن غنت له تلك المغنية ذات الصوت الصالح حين رافقها في مشاهد فيلم ، كيف أحب صوتها وكما ترقص جسده كلما سمع نفس لمن الاغنية يأتيه من بعيد ، وكيف علقوا على حائط حظيته صورتها .

و ذات صباح لا يدري لماذا رحل الياض وابنته ومن كانوا معها ، وجاء قوم غريباء ما أحبهم ولاهم أحبوه ، هكذا اعتقد ، لأنهم عاملوه على أنه بهم . كان ينظر من رائحتهم الثقيلة حين يأتيه في الصباح فيلترن بين رائحة عرقهم وبين رائحة عطر أميرة المرمية التي بات يعلم أنها ستأتي إليه في الصباح مبهورة الأنفاس كي تراه وتتلفه قطع السكر وقبل أن تنصرف يسمعها تتكلم امرأة ويصرهم صافرين أمامها ، ونحن شب قليلا جاءت برابطة مضطربة قاتية الصمرة ربطتها بمنقه ، ويجرس له صليل عذب علقته في رقبتها ، ويعربة صغيرة شد إليها ثم أخذته وطارث به .

وحين اختلت ظل لأيام يابى تناول حزم الدريس الجافة التي أتته بها ، حتى نال غفلة من رجل ضخم الجثة فتح عليه الباب ذلك الصباح وحده بنظرة تقدر شرا ثم انهال عليه بسوط وتركه داسي الجسد مكسور الخطر وهو يشتر بصيصه إلى الدريس ويتنوه بكلمات خشنة ، وير يربان جاده ذات الرجل يعمية (كارد) كي ينقل قطع الأشجار التي قطعها ، حمل وجفل والرجل يحاول أن يشده إلى (عريش) العربية ونحن لس الرجل بأن الجواد يعانده مال ويتناول سوطه فاندفع إليه ورفع قائمته الأماميتين وجرس سنابكها في صدر الرجل فأوقعه وأطلق يده في مروج المضمار ويشب بقدميه على الأسوار محاولا الفرار ، طارده الرجال الآخرون وأحاطوا به أوسعوه ضربا حتى انقاد لهم ، ظل حبيسا لأشهر طارلا لا يعرف عندها فقد فقد دورة الصباح والمساء ،

كنوا يلقون إليه طعاما قليلا من نصف الباب العلوى في الصباح ثم يلقون الباب دونه فيغرق المكان في ظلام داس حتى الصباح التالي .

و ذات يوم سمع صوت محرك سيارة تقف عند أعقاب حظيته فتصوا بابها الخلفى وزجوا به داخل صندوقها ومضت به ، ولأول مرة من شعور تنفس رائحة العشب الليل يندى الصباح ، قصوا له معرفته التي استطلعت وشعر ذيله الذي تلصق من سوء التقذية والتف حوله رجال فاح منهم عطر سيده القديم ، داروا حوله ولحوصه جيدا وأطروه وأخذوا يعدونه للسبق ، أصبح له حلقة نحاسية يعلقونها برقبته ورقم وماس وجوكي وأسموه الحصان الطائر لأن يربقا في عينيه كمن يود أن يطير بداهم ، وفي أول مرة حطم بجوكيه حاجز السبق وجمع بسيده الخفيف وأولف كل المشاهدين وقد احتبست أنفاسهم لرأي ذلك الجامح الجانح وجوكيه فائد الزمام عليه يكاد يبول على صهوته ، حتى هذا ، انتصر لنفسه وهذا .

وفي السبيل الذي تلاجأوه بجوكي ثقل غليظ ، وفي المضمار أدرك المؤامرة لقد كانت كل المراهنات عليه ، لكن سيده ظل يكيح جماله ويلكره في بطنه بالمهماز حتى أعياء فانهزم ، هكذا أيقن أنه ليس أكثر من لعبة يتلهون بها ، ليس أكثر من بهم ، وفي المرة التي تلت أطلقوه كي ينتصر حيث هبط سهمه في المراهنات فانتصر لهم ، لكنه لما أدرك الأمر انتصر حين أرادوا له الهزيمة ، وانهزم وهم يريدون انتصاره ، ففجرو اسمه كحيلة جديدة وعرف بالحصان المجنون ، كان يتشوق وقع الاسم في أذنيه ويطلب له .

و ذات صباح باردا استيقظ ونحن هم بالنهوض ارتعشت أقدامه فأدرك أن الزمن قد دب في مفاصله ،



وبحين جاءه سائسه رآه بالقدام مرتجفة ونظر إلى كفه
الذى ثقل وبغصم ، تركه واخفى ثم عاد إليه ومعه نفس
الرجال ذوى العطر الاسر ، داروا كما داروا من قبل
حوله ، تهامسوا وهزوا رؤوسهم في يقين ، ويعدها بأيام
بيع ليصبح حصان جر دخل سيده الجديد حظيرته وقلب
التين المخلوط بعبات قليلة من فول قاس وأدرك أنه لم
يأكل شيئاً ، كان رجلاً محنكاً يعرف كيف يسوس هذه
الخيال المدللة ، فليست أول المرات التى يشتري فيها
حصاناً من مضمار السبق ، جواداً انتهت سنواته
الخمس هناك ، تناول (القمشة) للعلقة على الفاصل
الصفيح وجذبه من لجامه بعنف حتى ينفضه ، وحين
تأبى عليه وثقل في يده انهال عليه خرباً ، تذكر الجواد
ذلك اليوم البعيد الذى رفع فيه قائمتيه الأماميتين
وغرسهما في صدر الرجل ، فهم محلولاً ، غير أن اليوم
ليس كالأمس فقد ثقل كاهله أدرك الرجل ما قد دار بخلد
الجواد فجرت جنونه وتطايير من عينيه الشر ، اندفع بيديه
العاريتين وانهال بهما صفعا على صدغيه حتى دوخه وهو
يجذب لجامه لأسفل ويحنى رقبتة ويميل به قليلاً ويضرب

— هاتى البرقع والجلاجل واللجام .

نطت المرأة وجامته بالأشياء ، نهض وحجج الهواء
بنظرة مخيفة ، قال

— أشوف يلبس ولا لاه .

سمع الطائر المجنون كلمات الرجل وهو يعبر المساة
القصيرة بين البيت والظهرة ، وأغص عينيهِ رويداً
رويداً ثم فتحهما للمرة الأخيرة والتقط شبكة طويلة وهو
بقعه في روث الحظيرة

محمد سليمان

المليجي (٢)

كانها حواؤه من مائه أُنْسَلَتْ
صارت الماوى
وصارت العنق
صمتها لغة
وظلها عبادة البحر
هل أرتة أمة تسيل منه .. لحمه الذى فى لحمها يحبو
أم عاركتة دثرتة مرة بعاصف
ومرة بضغفها

.....

سيتلقى غبارها

يُنْفَكُ مِنْهَا
وَيَدْرِي لَقِيًّا أَعْطَتْهُ .. يَنْسَاهَا
وَيَهْتَدِي بِالْبَحْرِ .. يَسْتَبْدِلُ بِالْأَهْرَامِ فَنُوسًا
وَبِالْمَعْلَقَاتِ الرِّيحَ بِالْبَيْسُوسِ كَلْبَةً مَقْطُوعَةً بِلا لِسَانٍ
سَوْفَ يَخْرُسُ الْمَوْتَى
يَعْبِدُهُمْ إِلَى قُصُورِهِمْ مُقَرَّرِينَ
يَمْنَحُ الْغُرَابَ طَلْقَةً وَالْمَاءَ حَرْزَانًا
وَيَصْطَفِي الَّتِي تَشْتَعُ يَسْتَرِيحُ فَوْقَ ثَلَاثِهَا
يَقْشُرُ خَوْخَتَيْنِ أَوْ يَشُدُّ وَرْدَةً
هَلْ مَلِيحٌ أَمْرَاةٌ فِي جِجَرِهَا الْأَطْفَالُ يَقْفُزُونَ مِنْ قُصَصِنِ إِلَى
سَحَابَةٍ ؟
أَمْ حَجَرٌ يَظَلُّ مِنْ بَدَايَةِ التَّارِيخِ حَارِسًا مَكْنَةً

كَانَتْ بِلا لَقَبٍ
حَتَّى أَتَى فِي جِيهِهِ الْأَسْمَاءُ
قَارَنَ الرِّمَالَ بِالْأَمْوَاجِ وَالْحُلَفَاءَ بِالنَّخَانِ وَالصُّخُورَ بِاللَّهَبِ
وَقَالَ هَذِهِ مَلِيحٌ وَجْهَهَا مُسْتَوْدِعٌ لِلنَّبِيلِ وَالْجَلَالِ
أَمْدَاهَا بِكُلِّ حَرْفٍ جَهْدٌ

وقال يأخذ الغريب خبزها
 فتعتمى بالزهد تستحيل دبة
 سجادة لعاير يهذى
 وصورة لمن غلب
 هل جاء ذكرها ؟
 تحدث الرعاة عن توبسها
 تجمعوا في الورق القديم كالذئب ثم انقذفوا
 مبلج ليست عاصفة
 تهب كي تموت ليست جرقة يزهو بها المريد
 نزوة للبحر أو خرافه
 مبلج في منتصف المسافة
 بين القيام والقعود نصفها هنا ونصفها هناك
 شكلها فُخ
 وضوؤها ينز
 هل شدته من جب إلى أعالي الماء ؟
 حيث الصمت والالهة التي على عروشها تلهو
 تحطم الأشكال بالأشكال

تفتح الشوارع التي تنفست شمساً
والريح رُكبتين
والجندى رُتية الإله
سوف ينخل المياه بلحاً عنها
ينحاز للمنى والقامض والمهجور
قد تفر من أشكالها
تصير ضوءاً خالصاً
وقد تصير قصفاً مُعبأً بالريش
هل أرتبه ذاتها في سُرّة البحار
سلحته كي يحارب الانصار والمهاجرين
يلجم الشوارع التي يركض فيها السُلُ
دائماً كانت إمامة وخلفه
تشد من قارورة وجهها
وتتقى الأسود بالفهود
أو تلوذ حينما تجينها الرياح من جهاتها بالبحر
هل مليج فارة
سيحلي

أم حيّة
 سيمتسى بالصمت مثل الربّ
 يلقف الدخان منكما في الأفق للملائكة
 ويمنح الجندي بسمة المساء
 يستقرّ تحت ثوبه الشوارع التي تشابهت
 ويطلق الطيور من كُمّيه
 زُيما تطل من جرابه العجوزُ
 جامعا من قلم
 وجامعا من صخرة متخورة
 وجامعا منها
 فرمكتة .. أصبحت غاراً
 وصار مامها وطفلهما الشريرُ
 هل أعطت بابها
 رَمكت قضاء الوجه في إنثائه ؟
 أم عصفت فشق ليل البئر
 قللاً حبال صوته لعابرين حُرّوه من خُرافة الأرحام
 هي التي تحرّجت من كُمّ شهرزاد

دائماً كزئبق تفرّ من يدي
دائماً تَنفُكُ

تصبح الرخام والفيوم

دائماً تصبح كُرَّةً .. جهائتها مرايا

ودائماً تزيه وجهها مَقْسَماً

ووجهه شظايا

هل مزقت قميصها الصخري صيات بآية الانثى

أم هلكت لسانك الميتان

ركعت مبهورة بالروح ويلهملز

لم تعد تُطِل من سحابة

ولم تعد تتشقق كلما توغلت في لحمها عصاة

في الصباح عندما ينسلّ من سريرها يسبّها

ول المساء يطعن انخلاعاً منها

لكنه حين يسير باتجاه غيرها

يدخلها .

اجترار

« هذا أنا
وهذه مدينتي »
وقفتُ شاهداً
وقد تجمعت على صُوى الدورِ زواحفُ الطيور
وزمزت أجنَّةُ على الدروبِ
واستضاعت القبور
اغلقتُ كلُّى على الريح ، واتقنتُ الأباطيلَ
صنعتُ رغبةً ومكناتٍ
ناتتاً كحافةٍ ، وخارجاً عن الموائيقِ
طبيعتى بسيطة . وعالمى صغير
تطمُّ في الأعضاء شهوةُ الهشيم

يَسْتَنْبِهُ الْعَالَمُ الْيَوْمُ فِي غَيْمٍ وَأَوْرَاقٍ
وَيَسْتَحِيلُ بَقْعَةً مِنَ الصَّلَاحِ وَالْغَيْبِ
فَهَلْ لَكُنْ مَا اسْتَطَلَعْتُ ، أَمْ أَصْبِرُ
وَهَذِهِ مَدِينَتِي
تَنْزَلْتُ مِنْ سَفْحِ وَادِيهَا ، وَفَرَّقْتُ بَيْنِهَا
وَاسْتَكْنْتُ فِي طَلُولِ الْيَدِي
رَاقِبْتُ مَوَاسِمَ التَّحَارِيْقِ وَفَيْضَ نَهْرِهَا
وَبَدَوْتُ عَلَى الْمَسَلَاتِ تَوَارِيخَ الرِّعَاةِ وَالْمَجَاعَاتِ
وَعَلَّقْتُ عَلَى التَّيْجَانِ شَارَاتِ الْجُنُودِ الْهَارِبِينَ
فَانْحَنَيْتُ حَامِلًا مَصْنُوفَ الْكَهَانِ
عَاقِدًا تَمَازُجَ الْمَوَالِيدِ عَلَى الْأَجَارِ وَالْأَجْسَادِ
وَاسْتَشْرِفْتُ تَارِيخِي لِأُنْثِي عَنْ خُرَافَتِي
وَأَبْقَى ، هَيْكَلًا مِنَ الْغُبَارِ عَالِقًا بِصَخْرَةٍ تَدُورُ
وَرِيثَ زُرَّاعٍ وَاتِّبَاعٍ وَحَامِلِ ضَلَالَاتٍ
أَتَيْتُ فِي مَسَاءٍ وَاطَىءُ
مَشَيْتُ فِي الْأَسْوَاقِ أَتَقَى الْجَبَابَةَ وَالِدَعَاةَ
أَخْذًا مِنَ الْمَدَافِنِ الْحُلِيِّ وَالْمَحْيُوبِ
أَنْتَقَى بَغْيًا مِنَ نَخَالَةِ الْمَوَاحِرِ

أخالطُ الزناة في معابد الجنوب
والعصاة في الأقاليم
فمن يدلّني على النقيض
أو يرُدّني إلى العناصر الأولى
لأدرك اختلاقي
أو لأبقى جرح نفسي
مستقيضاً بشمالتي
أعيدُ تصميم المدينة التي موهبتها
وهذه التي انتظرت
حجارة سود تُقام هيكلًا
بدو يُصفّون التماثيل ويسقون الحجيج
قُبُراتُ بارقاتٍ ، في خلائِ ناتِيءٍ
صبيحاتُ طلاب الأقاليم
وجامعوا النفايات يُشيرون إلى زانٍ تسلق السياج
سيداتٌ من وراء المشربياتِ
يخايلن الرجال في الممراتِ
تلاصقُ البيوتِ والدوابُ
نباحُ كلبين تلاصقا

شجارُ شرطيٍّ ولوطيٍّ
زهامةُ الزيت في فوارغِ الصحن والاقواه
دخنةُ الحشيش في زقاقٍ متربٍ
بحارةُ يأتون في محاقِ نجمةٍ
ويتسبون المسنين على مقاعد الحاناتِ
مارةً يمزقون منشوراً رماه عابرٌ
صلاةً ونجىً لوشمٍ غامضٍ
طفلٌ وبهلولٍ تبادلُ السباب
وقدةُ الظهيرةِ الحروئِ
دورُ رطبة تكومت
وقد تفتت في هوائها ، روائح الذبابِ
إن كنت ماراً ، أعط كفيك لراسمي النقوشِ
أو لقارئ الطوالع المحدثين في الألواح والرمالِ
وإن أقمتم ، فكر كيف تبقى بانطباع اللحظة الأولى
وكيف تتقن الإحياء بامتلاك الذاتى كي تنال زوجةً
وبالموت ، لتنسى ما عرفت
فلست غير خاطرٍ يرافقُ المدينة التي ظننت

.....

وقفتُ شاهداً ،

وجندى يصيبُ طائرَ الفخارِ موهواً ،

ويُلقيه مُهشّماً إلى قاتلا

ما زال لي تأملُ الخاضِ ، انشغالاتي وأسراري

وطاقتي على إيجاد أهدافٍ ، ولو بسيطةٍ

ولو من الفخار

- تلك فطرةُ الحياةِ يا جندى

● لا ، بل استفاضتُ الحواسِ يا فتى

- ما زلتَ أيها العجوزُ تتقنُ التصويبَ

● مثلما أجيدُ الحبَّ ،

إن الجسمَ ما يريدُ لا ما يستطيع

استغفرته فكرةُ اللا شيء

قال أنت تكفي بالاعتراضِ الداخلي

واجترارِ أوجهٍ وأحرفٍ وأصدقاءٍ فاترين

تعرفُ استكانةَ الفقدِ

وتُعطي ، بائتلافك ، انطباعاً خادعاً

- وما البديلُ ؟

● هكذا ، في يومك العادي والتتابعِ الالئ والتكرارِ

في جاري يردُ مسرعا تحية الصباح
في غير المباحات ، وإن شئت ، المحرمات
في شجار زوجة ومقهى مترج
في ما أسمى الحياة في الجموع
وما تسميه : سكيمة القطيع
وقص عن مشوهي الحروب
عن رسائل الجنود للأهل
عن المخيمات والخيانات
- أتكرك القتال ؟

● قال أين ينتهي السؤال ؟
واستمع يفرح الوقت
ومر تاركا مشيم طائر الفخار
واستدار في توحش
يجر جسمه المعوق الكظيم
دافعا إلى الجدار جثة تطيب
مكرراً ، شابته أسلأ
فأيقنت شبيها في الفراش ، وارتحلت
ناقتي تنوس في غواشي ظلمة

وصاحبي في الغاريبيكي
والحمائم المنكبوتى ، مسووماً ، يسوخُ في فضاءٍ أرقطٍ
وليس غير السانحاتِ سابحاتِ سبعة
في غيشة الإشرافي
فانشغلتُ بالصلاة والنوم
فما لبثتُ غير لحظة أرى .
شجيرة تحيطنى بتوتها وفيئها الدقء
وحينما استفتتُ أوهمتُ بالطوافِ
واقتطافِ طريحها الخبيء
كانت تصيرُ شاهداً
وكان زيتها ، وقد مسته ناز ، لا يضيء

...

وقفتُ شاهداً ،
وقد تفتحت بداخل ذبابيئة ذئبيئة
وغرغرت كشهوة
خطيئتي كفارتى
وصفحتى مطوية
« هذا أنا »
وهذه مدينتى »

يوم الأربعاء



ارتسمت ملامح وجوده على وجهي وعلى جسدي .
ازداد ارتباطي به . أحببت وجوده داخل حقيقة عمرها
أيلم عندما ضمنتني سهام إلى صدرها وقالت « لا تجهدي
نفسك فأنت في أيامك الأولى » .

لم أكن قد قلت لها إن نطفته بداخلي . هل راته في
عيني لم في تشويتي بوهن المرأة الحامل ؟

تمنيت وأنا في طريقي إليه أن أوقف العابرين في
الشوارع لأقول لهم « أنا حامل » .

أبتسم منهشاً وقال : هل استشرت الطبيب .
قلت : عرفت قبل أن استشير الطبيب .

حينما يأتي سأكحي له حواديت المساء التي أحكيها
لأحمد وإيمن ابني أختي . سأقول له إنني لم أكن
مستولة عن هزيمة ٦٧ ، وإنني لم أستطع منع إقامة
سفارة لإسرائيل في القاهرة .

غثيان في الصباح انتابني . تحسست بطنى . ارتبكت
من الاحتمال . ظل الغثيان ملازماً لي ، ومع استمراره
كنت انتفضي بتاكيد الاحتمال .

كان الاحتفال بعيد ميلاد محمد عبد الوهاب بدار
الوبرا يوم الأربعاء ١٣ مارس ١٩٩١ . وكان لقائنا
الدهش .

دقائق انتظارى لدورى في الكلفة طويلة . وتطلقى
بتاكيد الطبيب لمصلى محم .

هل أريد طفلاً ؟ لم أريد تجسدا لتوحد نكروته مع
انتظار أونيتى للتحقق منذ أن لمسني ذات لهاب صيلفى
ونحن نعبير تقاطع شارع عبد الحالى ثروت مع شارع
شريف .

لم يفزعنى تأكيد قديم للأطباء بأننى مصابة بالمعقم ،
وما تمنيت يوماً أن أكون أما ، ولم يخفف الجوع والفقر
والخوف من دنيانا .

سوف يسمعى أحدث نفسى قلقة : الكتابة شيء جميل . سوف يعرف كم أحبني أبوه وكم عشقته ، وأنتى أصبحت بالعقم يراستى ، ولكن طغيان الجسد وجبروته وضعاه فى رهمى .
سألتنى : هل تريدین الطفل ؟
لم أستطع الإجابة .

سرتا فى شوارع قاهرة المزم . فقدت قدرتى على تحمل حرارة الجو ورطوبته . كان صممت يظقتى . هل يفكر فى صبه الطفل أم مازال مستغرقا فى دهشته . طلبت منه أن يشتري لى « ترمس » لعله يفرج عن صمته ، وعن تأمل أسراب الأطفال المطرودين من بوابة مدرسة أمير الجيوش الابتدائية ، يتخيلون فى زحامهم ويولجهمون الإزفة الفلجية بالعنف وأغنيات الانتهيار .

قلت له : اشتبهك ، رغبتى كتفسي اشعر بها وليس لى عليها سلطان .

ذهبتا إلى بيت صديقه الذى تخلق فيه مما أعيادا للجسد والضمير .

صلى نفسه داخل . لاثذابى من مأزق وضع فيه ، يبحث بى عن مخرج منه .

أعرف مأزقه وحيرته وسؤاله من تختار ؟

الطفل ، أم الحب والفن والحرية والجنون . هل نضع كل هذا الجمال الذى بيننا فى قفص هو نلقى له من أجل طفل لم نتظره ؟

وأنا من أريد ؟ أنا لم أريد أطفالا من قبل . شريكه واحتضنت حيرته ، وسألته : هل تريد الطفل ؟
قال : ما يشاغلنى ويدهشنى هو معنى هذا الحمل ، وأمتلائى بانتصار جسدينا على العلم .

لم أسمعها يكمل . كان الصوت يأتينى من رواية ماركيز « عاصفة الأوراق » : « ياكواجيل ، إن أطفالا لن يكونوا أبدا مثل أطفالك » التصقتا ، فأصبحتنا علة واحدة .

قلت له : لا أريد طفلا يأتى فى زمن شركات الموز الأمريكية وجثث العمال فى شوارع ملكوندى ، ويشرفقدوا الذاكرة خوفا من الشهادة .

قال : هى فرصة سوف تقلدنيها .

قلت : لن أفقدها ، وسوف أظل زهرة الحناء ، مادمت أنا أنتلك وأنت رجل . دع غيبوبة البنج ومبضع الجراح يأخذان جسده ويتركان روحه وروحه داخل . وامنحه اسمك فى قصيدتك ، ليصير وجودا ألسه كلما اشتكت لك .

سبب الغناء

مساء

قد يعود البحر أكثر حكمة

قد تسمي المماسة

يرسو للبحر قرب جزيرة معروفة الكفن

يلقى عطيه ، أسنانه البيضاء ،

والمرح الصغير ،

وقد يعود البحر محملاً على سجادة من ريشك المنقوب ،

قد تأتي من الشرق البصيرة

أو من الغرب الأصابع والمسلم التي ستثبت الإحساس

فوق اللوحة الأولى

... مساء واعد ...

ها أنت ترسم في مخيلة الهواء المنحنى الذهني للطيران

هذا المسقط العاري

لضوء فائض عن حاجة الأجسام

صبح طلول الشباك يحمل سلة النارج

صبح في المرايا جالس

أبنائك يتناوبون طلاء بهجت

تنادوا : أيها الوحي

يا أنت الذي اعلى البلاد قميص

ومضى بلا قفص حقيق

خسرت العاطفي وجاءت الرؤيا على عكازها

جاءتك - بين حنيقة واسنانها المقطوع - مشكاة معلقة

وربط علكتون على صناديقهم

فتاة من وراء البحر طالعة بصندوق العجائب

راقصون يجرجرون مصاطب الإيقاع

حذاءو مباحات يصوغون الرنين الفظ للأشياء

.. هذا مركب يلقي حبال الشمس حول مدينة مطورة في

تخرج بالمسرات القديمة :

طلعب في الصدر

أغنية تاكل عظمها الفقري

كيف فككت هذي العقدة السوداء للسفن الحبيسة في يديك ؟

رمانك المسفوح رأس طالع من صوّة في البحر

... بين حديقة ولسانها المقطوع

تستلم المسافة مقبض الإصغاء

تخل

من هناك ؟

المعمل السحري مشغول بتعطيل الجهات إلى عناصرها

فئوس مشاعر تصطك

أنت مهدد بالشرق

أنت مهدد بالغرب

أنت مهدد بنبي احترقت عباة ، وقوّض بيته العشاق

حدّد بقعة لونية في هذه الصحراء واستأنس بها

كم كان صوتك غارقا ... ويداك طائرتان من ودي

خسرتَ العاطفى

وجاءت الرؤيا على عكازها

انسلقت على سروالك الأرضُ التى تعبت من الإثجاب
واحْتَاجَ الهواءُ لمن يساكنهُ

المساكينُ اعتلوا أحزانهم ، وتعلقوا بالبحرِ

.. هذى اللوحة اتسعت

وبعض المائلين على الفراغات استعدوا للرصاص القاييم
اشتجرت عمائم البكاءِ

واقبعات الصمت

قلت حكمة لفرّاشها : اتبعنى

وقال البحر : فى كمّ شئ ضيق جدا

وقال المائلون على الفراغات :

« متى تنتهى هذه اللوحة ؟ »

شعراء السبعينيات في مجلة: « ألف »

وقد قول هذا العدد بتقدير واستحسان في الأوساط الأدبية — العربية والغربية ، وذلك لأن أسرة التحرير أخذت على عاتقها مسئولية تقديم جيل باكمله من الشعراء كثر الجدل حول إبتلجهم الشعرى وأثيرت تساؤلات عديدة عن دورهم وموقعهم في الثقافة المصرية والعربية .

فمن هم شعراء السبعينيات ؟ يُطلق هذا المصطلح على مجموعة محددة من الشعراء ، هم شعراء جماعتي « إضافة ٧٧ » و « أصوات » ، الذين بدأوا مشوارهم الشعرى في أواخر السبعينيات ، والذين أغلقت أمامهم أبواب النشر

إبراهيم ، ، و « أبواب الخراف » ، ترجمها إلى الإنجليزية بمهارة فائقة : د. محمد عناني ، و د. سلوى كامل ، و د. ماهر شفيق ، و د. سامية محرز ، و ملجى عرقى الله ، و هالة حليم ، و فرانس لياردت ، و يشمل أيضا دراسات نقدية بالعربية والإنجليزية والفرنسية كتبها د. صبرى حافظ ، و د. سيزا قاسم دراز ، و د. شاكر عيد الحميد ، و د. رمضان بسطاوي ، و د. عبد المقصود عيد الكريم ، و ملجى يوسف ، و د. سامية محرز ، و د. هدى وصفى ، و ملجى عرقى الله . كما يتضمن بيبيوجرافيا لشعراء السبعينيات أعدوا وعلق عليها رفعت سلام .

صدر مؤخرًا العدد الحادى عشر من مجلة البلاغة المقارنة « ألف » ، وموضوعه : « التجريب الشعرى في مصر منذ السبعينيات » . ويحتوى العدد على مختارات متميزة من أشعار « محمد عفيفى مطر » ، و « حلمى سالم » ، و « على قنديل » ، و « حسن طلب » ، و « رفعت سلام » ، و « وليد منير » ، و « جمال القصاص » ، و « بهاء جالين » ، و « محمد أبو نومة » ، و « فريد أبو سعدة » ، و « عبد المقصود عيد الكريم » ، و « محمود نسيم » ، و « محمد سليمان » ، و « أحمد طه » ، و « أمجد ريان » ، و « عبد المنعم رمضان » ، و « محمد عيد

فلجأوا إلى نشر أعمالهم على (الماستر) ، وعلى نفقتهم الخاصة ، حين شعروا بأهمية التعبير عن آرائهم بصيغة جماعية لمواجهة قسوة التجامل ، والفكر الأدبي الذي لاقوه على أيدي المؤسسات الثقافية الرسمية .

وتعرض د. سامية محرز في مقال بالإنجليزية عنوانه : «التجريب والمؤسسة : تجربة جماعية» لإضاءة ٧٧ ، ود أصوات ، العوامل السياسية والثقافية التي أدت إلى ظهور شعراء السبعينيات ، وتطس إلى وجود علاقة حميمة بين انهيار المشروع القومي في نهاية السبعينيات ؛ والانحلال أو الخلط الذي استشرى في الثقافة المصرية ، وبين بزوغ محاولات شعرية لوضع أسس ثقافة بديلة في منأى عن المؤسسات المتفككة ، لتصبح منبراً للثورة وجهية للمقاومة . وتعتبر حقبة السبعينيات نقطة تحول في المسار السياسي والإيديولوجي المصري منذ قيام ثورة يناير : هذا الجيل من الشعراء لم يعاصر الثورة ولم يشهد بداية المشروع القومي ولم ينل من طموحات وأمال الستينيات سوى أصاويت الأبناء عن السواجحة والاستقلال والقومية العربية ، فلم

يعرف هذا الجيل سوى التنازلات والحلول المنفردة والعزلة ونزوح المثقفين إلى بلاد النبط ، وهيمنة الدولار في عصر الانفتاح الاقتصادي . ومن هنا نشأت الحاجة إلى هذه الدوريات المطبوعة على (الاستتسيل) لتعطي الفرصة للأصوات المكفومة والمستبعدة للتعبير عن آرائها ، ولتخلق منفذا ثوريا لمواجهة قهر المؤسسات الثقافية ، كما حدث بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ بظهور مجلة « جاليري ٦٨ » التي تعتبرها د. سامية محرز « الأم الغائبة » لهذه الدوريات غير المنتظمة .

هكذا يقدم شاعر السبعينيات نفسه :

(١) «إن الشعر الصحيح يتضمن دائما — ضمن ما يتضمن — الشعار الصحيح ، لكن الشعر الصحيح لا يتضمن ، أبدا ، الشعر الصحيح» .

(« عشر سنوات من النزف الجميل » إضاءة ٧٧ ، عدد ١٤ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٠) .

(٢) «إن ما يقوله الشاعر ليس هو المهم ، وليس هو الذي يجعل منه شاعرا ، وإنما المهم هو الطريقة التي يقول بها . المهم هو الصياغة ، المهم

هو الشكل ، أي باختصار : ليس يعنى من الناحية الشعرية الفنية ما تقول وإنما كيف تقول ما تقول » . (حسن طلب ، شاعر الجماهير وشاعر الانتليجنسيا ، الجزيرة ، الإثنتين ، ٧ ديسمبر ١٩٨١ ، ص ١٢) .

(٣) «إن شعر السبعينيات يمثل العودة إلى أصالة الشعر المصري ، وأنا اعتقد أن هذه الحركة اجتازت تجربتها في مصر ، بالذات ، وليس في أي بلد عربي . وشعر السبعينيات كان عودة للقصيد المصرية كما بدأها الرواد من مدرسة «فيولو» ثم «محمود حسن إسماعيل» ثم «محمد عفيفي مطر» ، وأبرز ما فيها أنها تمثل الخصوصية المصرية في الشعر ، لحد طه ندوة «شعر السبعينيات في مصر» الكريل ، عدد ١٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩١ — ٢٩٢ .

(٥) إن القصيدة العربية كموروث ثقافي هي التسع الذي نطوى جلدنا عليه ، وفي الوقت نفسه ، فإن ساحتنا محدودة بهمج الإنسان ، وخيلنا جوابية في الزمن : حيث كل لحظة خيرة ، وكل خيرة زاد مياح . فيما نحن بشر ، لا أرض تحد إرثنا ولا سماء .

(د عشر سنوات من النزف الجميل ،
شاعرة ٧٧ عند ١٤ ، ١٩٨٧
من ١٠) .

كما هو واضح مملوئ يرفض
شاعر السبعينيات التعريف الثوري
الماركسي للشاعر الذي كان سائداً في
الخمسينيات والستينيات ويرتفع
بذاته فوق معطيات الواقع السياسي ،
الذي يفرض على الشاعر تبني
أيديولوجيا واحدة . ويعتبر هذا
التعريف فخا للفنان المبدع الذي —
لكي يكون مبدعاً — يجب أن يثأر
بعيدا عن أي قيد أو شرط . من هذا
المنطلق أيضا يتمرد شاعر
السبعينيات على أي شيء ممكن أن
يكبح موهبته أو يضعها في قالب
متحجر ، فهو يثور على التراث
الشعري العربي ، بل ويهجم الهالة
القدسية التي تحيط باللغة العربية ،
الأمر الذي جلب سيلاً من الاتهامات
بالشكائنية والموضي والبعد عن
الواقع والتعالي على الجمهور ومحاولة
هدم التراث وضعف القدرة الشعرية
والاستسهال وهدم القدرة على
اكتشاف خبايا اللغة و ...

لا مجال هنا لمعرض وإف لذلك
الاتهامات المتبادلة بين الشعراء
والنقاد — التي أثرت لها مساحات
واسعة على صفحات الجرائد

والمجلات والتي يغطي رفعت سلام
نبذة عنها في تطبيقه على
البيبلوجرافيا ، فواقع الأمر أن
معظم هذه الآراء تنسم بعدم الدقة
وعدم الوضوح في استخدام
المصطلحات النقدية كما أنها — في
أغلبها — لا تعكس معارك كلامية
لا تستند إلى دراسات جادة وعميقة .
إن من بديهيات النقد أن الشعر
الجيد يرفض قواعد الخلق به ،

ويؤدى إلى إعادة النظر في كل ما سبق
من المخزون الشعري والنقدى على
السواء ، ومن البديهي أيضا أن كل
حركة شعرية جديدة تعزز مجموعة
من الشعراء يخلد بعضهم في التاريخ
ويقوئ البعض الآخر في طيات
النسيان . وهنا تكمن مسئولية النقاد
وهي التمييز بين الجيد والرديء ، بين
الشعر الحقيقي والشعر المبتذل ، بين
الفن الناضج والفن المزيف ، ولهذا
يعتبر هذا العدد من مجلة ألف من
أهم الأعمال النقدية التي صدرت في
هذا الخصوص ، وذلك لاحتوائه على
عدة دراسات هامة تناولت أن تجيب
عن بعض التساؤلات والمخالفات التي
تصاير تجربة الشعر في السبعينيات
يقول « لحد طه » أن « أهل
مغفل » هو آخر الشعراء

الجامعين » . فهل يرفض شاعر
السبعينيات جميع رواد الشعر في
القرن العشرين وهل يدعى ، كما سبق
أن أشار ، أن تجربته الشعرية تبدأ
من الصفر وأنه مبدع لشعر لا مثيل
له ، وأنه ماض في طريق لم يسلكه
أحد من قبل ؟ .

تشرح هذه الأسئلة إلى افتراءات .
لا أسس لها من الصحة ، وذلك لأن
شعراء السبعينيات يملئون رفضهم
لنمط معين من التجربة الشعرية أو
صورة محددة لعلاقة الشاعر
« انطولوجيا الجسد والإبداع
الثقافي : قزاة في شعر محمد عفيفي
مطر » يتناول رمضان بسطاوي
عنصرأ هاما مميزا للرؤية الشعرية
عند « محمد عفيفي مطر » ، وهي
أن الكتابة لديه فعل جسدي حى من
أفعال التحلق الذاتى ، وهي كتابة
« انطولوجية » ، فقد قرأ تجربته من
خلال الجسد ، والتقط الوحدة
العنصرية البديهية بين اللغة
والجسد ، وتتاول التراث اللغوى
يوصفه فعلا من أفعال الجسد ،
فانكشف المحجوب أمامه ، وتجاوز
ثنائيات هيمنة كثيرة . . ومن هذا
المنطلق يبرز الباحث السمات
الرئيسية لتجربة « مطر » ، حيث
يفتترك القارئ مع الشاعر في

قراءة / كتابة فعالة للنص الشعري لا تعتمد على فك الرمز فقط، وإنما تستمد قوتها من التفاعل الجدلي المستمر بين الشاعر والنص والمتلقى، وهي تعتبر محاولة شعرية للخروج من المأزق الحضاري الذي يعوق تطور القارئ العربي — كما يعتقد «مطر» — لا يرى واقعه بشكل مباشر، «وإنما يراه عبر وسيط من النصوص الشفاهية والدونية التي روّجت لها السلطات».

التي تبسط الصراعات وتطرحها في شكل ثنائيات متنافرة ترغم متلقيها على التمييز لأحد خيارين كلاهما مرّ فيتجاوز «مطر» هذه المسيدة، ويقدم للقارئ إمكانية قراءة / صياغة واقع مغاير، لا يعتمد على الثنائيات المضادة، فيتفاعل معه ويخلق قدراً من الحرية الفكرية.

لذا نتجح هذه المقالة في إلقاء الضوء على سمة أساسية من سمات شعر: محمد عفيفي مطر، التي يمكن اعتبارها إحدى نقاط الامتداد أو التواصل بين تجربته وتجربة شعراء السبعينيات في رغبتهم في وضع أسس وثقافة بديلة، للتصوير عن واقع مختلف.

هل يعبر شاعر السبعينيات ظهراً لواقع حياته ويهرب إلى قوقعة جماليات الفن؟

في مقال عنوانه «تحولات الشعر والواقع في السبعينيات» ينحصر «د. صبري حافظ» المقالة التي تنهم شعراء السبعينيات بالبعد عن الواقع الذي يعيشونه، وذلك من خلال دراسة عميقة لآليات العلاقة بين الفن والواقع «باعتباره أهم مكونات الإطار المرجعي الذي يصدر عنه الشعر». ويقر في البداية أن أي عمل شعري مهما بلغت درجة انخласه في تقنيات الشكل أو المظاهر الجمالية، فهو يطمح إلى الوصول إلى المتلقى الذي يستجيب استجابة صريحة لشعره، وأن «الطبيعة الإشكالية للعلاقة بين النص الشعري والواقع تنبثق من الطبيعة الإشكالية للفن نفسه» إذ أن كل عمل فني يطمح إلى تجاوز خصوصيات الواقع الذي أفرزه لينحصر نحو العمومية university هذا بالإضافة إلى أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة محاكاة أو إعادة نقل، على سبيل المثال، وإنما يمكن أن تكون علاقة إزاحة جذلية «حيث تتزاح فيها اللفظة عن لفق دلالتها وعلاقاتها المعنوية السيميائية، التقليدية،

وتتوحيج بدلالات وعلاقات يكر جديدة، كما هو الحال في شعر السبعينيات. ويطرح د. صبري حافظ افتراضاً ثانياً وهو أن هناك تفعيلاً طرأ على علاقة الفن والواقع في حقبة السبعينيات، فبعكس تجربة الشعر الحديث الذي بدأ مع «فلزكه الملائكة»، و«بدر شاكر السياب»، نجد أن قصيدة السبعينيات خرجت من النور في واقع غريب ومشقت «لم يتسم فقط بغيباط الحلم الجماعي أو للشروع القوي أو الرؤيوية الموحدة، وإنما بظهور عصر التوتيرات والتمزقات الطائفية والصروب الأملية، مما أدى إلى فقدان الثقة في أي فكر أو مشروع أو مؤسسة تدعى معرفة «الحقيقة» ومن هنا ولدت حالة الصراع، والتشكك في المؤسسات الثقافية يعصفها مؤسسات مفرضة، غير أمينة على عهدها، وبرزت الحاجة ليلال، الثقافة البديلة، لتكون منبراً للمقاومة والتغيير.

ماذا فعل شعراء السبعينيات لتوطيد ونشر هذه الثقافة البديلة؟ أو، ماهي خصائص القصيدة السبعينية التي تؤهلها لخلق عالم مغاير؟ أو، كيف يعبر شاعر السبعينيات عن رؤيته الجديدة؟

يتعرض د. شفاكر عبد الحميد ، في مقاله « لغة الأسطورة في شعر السبعينيات في مصر » لاستخدام الحلم والأسطورة في القصيدة السبعينية ، ويستهل مقاله بمعرض سريع لأهم النظريات المتعلقة بالموضوع مثل نظرية « فرويد » و« يونج » ، ويخلص إلى نتيجة مفادها أن هدف استخدام الأساطير في الشعر هو « الوصول إلى الكلية الخاصة بكل ما هو جوهري بالنسبة لمراحل الإنسان المادية والعقلية والدينية ... وخلق عالم داخل عالم » وعلى هذا الأساس ، يقدم قراءة تحليلية لقصائد خمس شعراء هم : محمد سليمان ، عبد المقصود عبد الكريم ، وإياد منير ، رفعت سلام ، ومحمد آدم : تركز إلى شرح دلالة الحلم والأسطورة المستخدمة في السياق الشعري . ونظرا لأهمية الموضوع المطروح باعتباره أحد العناصر الرئيسية المميزة لشعراء السبعينيات ، يقال القارئ متحفظا لمعرفة المزيد عن علاقة توظيف الأسطورة في شعر السبعينيات برؤيتهم المعاصرة ، وعن مدى اختلاف / أو تطابق وظيفة الأسطورة في شعرهم بالمقارنة بشعراء آخرين مثل «صلاح عبد الصبور» ، عن

الغويات الأسطورة مثلا في قصيدة « محمد سليمان » ، أحاديث جانبية : يقولون كأن نبيًا يقولون صائر كنيًا يقولون نهر الأمل في وجهه .. وتدل
تذكر بحر بالوليد
فتوسل بالحلم
مد إلى قصبة الفجر متدلية ..
.....

وفي دراسة أخرى عنوانها : (الدراما الشعرية والتجريب) تتطرق « د. هدى وصلي » إلى عنصر آخر من عناصر تجربة شعر السبعينيات ، وتلاحظ أن سعى الشعراء لاكتشاف أو إبداع وسائل تعبير غير مكررة وغير مستهلكة وأشكال قادرة على أن تجارى التفسيرات السريعة في المحيط العربي هذا يبيحهم إلى طرق باب الدراما الشعرية . وتتفكر « د. هدى وصلي » أريضة نصوص هي « العادلون » و« الشملة » أحمد سليمان ، « بيت النجوم » إوياد منير و« مرعى للفران » أحمد نسيم ، ويجمع هذه النصوص عمل مشترك وهو استخدام التراث والطقس واللغة الصوفية ، للتصدي لمازق عدم فاعلية اللغة المستخدمة ، والأشكال

التقليدية ، للتعبير عن الواقع المأسوي للإنسان المعاصر . ولكن هل تعتبر هذه العودة إلى دراما الطقس ، أو الدراما الدينية أحداثا أم ردة ؟ تطرح د. هدى وصلي ، هذا التساؤل في نهاية دراستها ، وتضيف : إن وقع العرض المسرحي وحده هو الكفيل بالإجابة على هذا السؤال .

وعن محاولة أخرى للبحث عن بديل شعري لخلق علاقة مغايرة مع الواقع ، تصور مقالة « ملجى عوض الله » : (التصوير في الشعر والخمر في فن التصوير : لغة الرؤية في الشعر التجريبي وأعمال الرسام عدلى رزق الله) ، والتي تتناول الالتقاء الإسطيقى بين فن الشعر وبين الرسم في أعمال الشعراء « عبد الحليم رمضان » ، « وليد منير » ، « أحمد ريان » والفنان « عدلى رزق الله » ، فالعامل المشترك بينهم هو رغبتهم في خلق صور فنية لتحل محل اللغة كأداة للتواصل بين البشر ، أى خلق لغة من الصور تشكل واقعا موازيا للواقع الخارجى ، واقعا يتحرك وفقا لشروط تابعة من منطق خاص به وحده ، ويتصحب لغة الصور هذه وسيلة تعبيرية ثورية تعين الشاعر على التغلب على سطوة اللغة المتاحة .

واكى يتحقق هذا الأمل ، يهدم الفنان الواقع ثم يعيد تشكيله أو صياغته في صورة استثنائية . وبالنسبة للشعراء الثلاثة الذين تعاضدوا مع لوحات « عدلى رؤى الله » ونظموا شعرا مستوحى من انطباعاتهم عن هذه اللوحات ، فقد نجحوا ، كما تقول « ملجى عوض الله » ، في الابتعاد عن الواقع أكثر من مرة ، وذلك بالتفاعل مع رؤية فنية مجردة ، وبالتالي شخاضة لمعطيات الزمان والمكان ، ليصبح شعريهم دريا من دروب التأويل الذى يلقى المقلبة بين الأنا والآخر وبين الذات والواقع ، وهذا هو نفس ما يفعله « إيفوار الخراط » في القصيدتين التئوريتين الملحقين باللغة ، والتين اسماهما : (تأويل لول ، وتأويل ثان) . وهنا تجدر الإشارة إلى مكالمة « إيفوار الخراط » في حركة الشعر في السبعينيات باعتباره المظهر المتميز الحقيقي لما أسماه بشعر « الصنعية الجديدة » وهو تعبير آخر للحالة في الشعر .

نصل هنا إلى أهم القضايا التي يتعدى لها شعراء السبعينيات ، وهى قضية الهالة القصصية التي تميل باللغة العربية والتي تهيمن على العقل العربى فترده حلجا من

التصدى لها أو محاورتها بأسلوب متحير . وتعتبر اللغة الثابتة في القصيدة السبعينية من أهم رموز القهر . والسيطرة المتعوية . قد تكون أعطى ولقد من القهر المادى الذى تمارسه المؤسسات الثقافية ، والتي هى ، في نهاية الأمر ، مؤسسات زائلة غير دائمة . ويحصل شاعر السبعينيات على علاقته مستولية مواجهة معادلة صعبة للغاية : كيف يجسد اللغة العربية دون أن يفقد هويته ؟ هل من الممكن التقريب ، أو لخصصار الفجوة بين اللغة القصصى واللغة العلمية ؟ هل يستخدم العلمية ويحاول أن يصل بها إلى القصصى ؟ لم يستخدم القصصى وحيثما يتركيبات ومفردات من العلمية ؟ وإذا استخدم القصصى ويحاول تطويرها ، هل يكون متعلقا على الواقع وهل القارئ المادى ؟ وإذا استخدم العلمية ، هل يمكن وصفه بترجيح الاختيار السهل ، والتفانى عن قبول التحدى الذى تمثله القصصى ؟ .

من موضوع الاستخدام الطبقى للغة العربية في شعر السبعينيات ، نعود دراسة « د. سيزا قاسم نواز » عن « آية : جيم » لحسن ططب ، حيث يحاول الشاعر إعادة خلق للغة التي غدت مستهلكة ، والتي

نستخدمها بطريقة آلية وبدون وعى ، مما يؤدى إلى قصور في إدراك الواقع ، والاستسلام إلى المعطيات والمسلمات المتداولة ، أى هى محاولة لتجاوز المأزق الحضارى الذى يجتازه الإنسان العربى من خلال خلطة استقرار وجود الوسيط الأدهنى — أى اللغة — الذى يدرك الإنسان العالم وتطواره من خلاله . ولهذا ،

يتعدى « حسن ططب » لمامية اللغة في مستوياتها المختلفة : « من علاقة الصوت — بالذلة ، علاقة العلامة بالغنى ، الذى تشير إليه ، ماعية القصيدة بوصفها شبكة من العلاقات

تربط بين العلامات المختلفة ، وإلى النهاية الصلابة بين الشاعر والقصيدة ، والقصيدة والتراث .

ويركز د. سيزا « على محورين أساسيين للرامة القصيدة ، وهما دور الأصوات واللعب من خلال عملية الاشتقاق الذى يعتبر « أهم المخطومات المولدة للغة في العربية على وجه الخصوص » . فيمتد « حسن ططب » على الإساءة التي توكد وهيا بالكلمات ويركز على حرف واحد ما « يدفع المستمع في حالة انشيه بالقتنويم المغناطيسى ، أو حالات الوجد الصوتى التي تتولد

من تكرار عبارات معينة المرة تلو المرة .

ليست العربية منذ الآن إلا لغة الجيم
وليست الجيم إلا لغة العربية
ثم :

هذه :
نظرية في الجيم
أحمتها التجيم
والسدى التجيم
فهو تجسم التجريد
حين تجوز التجسيم

وتقيم د. د. سيزا دراق « مقارنة بين منهج « حسن طلب » في هذه القصيدة ومنهج الفنانين التشكيليين مثل « سيزان » و« كانيكسكي » . فهو يحاول أيضا « توليد احتمالات جديدة من خلال اللعب بالأشكال » وذلك لاستخراج الأشكال الكامنة في المادة ، ويتفق هذا المنهج مع الرؤية «¹» ، يلبرها الفن الحديث عندما يعتمد على الشكل للإيحاء بالمضمون لا العكس . ويظهر من الدراسة أن الشاعر نجح في توظيف الإصانة لإعطاء الأبدية « وجودا حيا » ، وتوظيف السمة الاستثنائية للغة لاستنباط دلالات جديدة للجيم ، فنجد الجيم التاريخية « التي تتجل

في سلسلة من المفردات المستوحاة من الشعر القديم » (الجوز - المزجوز) جنبا إلى جنب مع الجيم المعاصرة (البلاج - الميجارة) ، وأيضا ، الجيم الجغرافية التي يختلف وضعها في مصر عن وضعها في الشام أو المغرب . ويتكشف في النهاية أن اللغة العربية لغة الجيم لا الضاد ، وأن الشاعر ، من خلال هذا اللعب على مستوى التركيبات والألفاظ استطاع أن يصمم الهالة التي تحيط باللغة العربية ، « وتجعل منها taboo من المحرمات » كما تقول د. د. سيزا » .

وليس من المستبعد أن ينبري أحد الباحثين لنفى صفة اللعب عن شعر محسن طلب « ولكن ، كما تقول د. د. سيزا : : « إن « التجريد هو أسس اللعب بالكلمات » ، لأنه يعكس عدم الاكتراث بالقواعد والقيد التي قد تكبح حرية الفنان . وعلى هذا الأساس ، يقترب معنى اللعب من معنى الإبداع ويصبح المنفذ الأول للفنان من الانغماس في الجنية الزائفة للواقع الخارجى .

ويركز د. د. صبرى حافظ ، في مقاله ، على الدلالة الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية لـ « جف

شعراء السبعينيات من اللغة ، فيجد أن رغبة الشاعر في توفير أدوات فنية ولقائمة علاقات جديدة بين مفردات اللغة إنما ينم عن رغبته العارمة في تغيير العالم الواقعي ويطلق « د. صبرى حافظ » على هذا التعامل المختلف مع اللغة تعبير : ظاهرة « كيمياء الحرف العربى » وهى ظاهرة يكتب فيها الإلحاح على القدرات الصوتية والإيحائية للحرف قدرات جمالية تتخلق بممارحت لمواله القيمة أو الدلالية أو الإشارية ، ويدخله فيه منطقة أود تسميتها (والكلام مازال لصبرى حافظ) .

بـ « قدرة الكلمات الشعرية » التي لا يمكن اعتبارها نوعا من الترف اللغوى ، لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعى المقترى المتمثل ، هنا مثلا ، بعودة اللغة الإنجليزية وانتشار ظاهرة الرطانة الأجنبية التي استشرت في مصر منذ السبعينيات ، وإزاء هذا الغزو الحضارى اللغوى ، ينحاز الشاعر للغة القومية وينفنى بحرفها فيصبح الحرف « هو الخندق الأخير الذى تحصن فيه الكاتب ليصد زحف الغزاة الجدد » :

شبهتكم بالثور العربية
وهتكت : أيتها الثور

في الليل الحالك من اوحى لك ؟
 ان تدمي اوحالك تفسد حالك
 مالك طيبك طاق ... وعراكك ماق
 وجيتك ليس يقاتل بل يفتل
 « عند البنفسج » حسن طلب

ويستطرد « د. صبرى حافظ »
 فيقول ان أحد قسم الشعراء
 السبعيني هو البحث عن المفردات
 البكر ، كما هو واضح في تصديده
 « عبد القدوس عبد الكريم » :

يلتفت في عني الوثائق
 ينثم على طلع يتكلم في عين
 جالوت

ينثمن رائحة الامهات المعالج
 عن لغة تنثر الريح جلثها في
 الحنجر

واخيرا ينظر « د. صبرى
 حافظ » لاشكالية القومض في شعر
 السبعينيات فيهمك الشعر الواضح ،
 باعتباره وسيلة من وسائل التسمية
 ويذكر محاولات الشاعر السبعيني في
 هز وهي المتلقى وإجباره على شذو
 همته وبذل جهد إضمار ، وذلك
 باستخدامه للالفاظ غير المتداولة
 والكلمات المنسية « لتكون غريبة
 عالم القصيدة اللغوي متقلبة
 لغريبة التولاع الما معقولة التي
 تتعامل معها » :

ما لم يكن سيصيح صيح

ولم يكن سيجوز جاز :

نيس السحاب ..
 تبخر القومض

كيف إذن سيجي الانقيس ؟
 وكيف يلقث من اسل المزمريس
 الخزائير ؟

« زينة الخزائير » حسن طلب
 ويأخذنا الحديث عن « إعادة خلق
 اللغة » إلى الحديث عن العامية في
 الشعر الحديث ، فمن اللات النظر ،
 والمستغرب حقا ، كما تقول « د. هـ.
 سامية حمر » ، ان من ضمن
 مجموعة إضاءة ٧٧ واصوات يوجد
 شاعر واحد يكتب بالعامية وهو

« ملحد يوسف » ، على الأخص إذا
 أخذنا في الاعتبار آراء هؤلاء الشعراء
 عن أهمية تنوير اللغة والتحرر من
 سطوة اللغة العربية ، فكيف ومتى بدأ
 تداول هذه التسميات ؟

وفي مقالة (ملاحظات حول شعر
 العامية المصرية في السبعينيات)
 يستعرض « ملحد يوسف » بعض
 العليات التي تعترض طريق شاعر
 العامية في مصر ، الذي يحل -
 دائما - في نظر الأدب الرسمي ،
 صرقة ثانية بالنسبة لشاعر
 الفصحى ، ويحاول « ملحد يوسف »
 تحليل (هذا الموقف المتوارث ،
 للترويض في وقائمه واللا تاريخي في

دلالتهم ومضمونه) ، ويرجمه للملاحة
 « المتوارثة والمتوارثة بين الأديين
 الرسمي والشعبي » ، وذلك لأن
 الأدب الشعبي كان غالبا أدب
 « اعتراض » على عكس الأدب
 الرسمي الذي كان أدب « اتساق » ،
 والسبب الجوهرى لهذا في رأى
 « ملحد يوسف » أن شعر العامية
 (لم يعرف ذلك التقديس - الخفى
 أو الملحن - للتقاليد المتوارثة في
 نوعه الأدبي) يعمل ما عرفت
 الفصحى . وهو بهذا يضع يديه
 على السبب الحقيقي وراء محاولات
 تجاهل أو مطوية شعر العامية .

فهل تشكل العامية خطرا على الهوية
 العربية ؟ وما هو موقف شعراء
 الفصحى الذين يستخدمون مفردات
 وتركيبات عامية في شعرهم مثل « عبد
 المنعم رمضان » و « محمد
 سليمان » ؟

هذه أسئلة ضمن أسئلة كثيرة
 أخرى يطرحها شعر السبعينيات
 وتجيب مجلة ألف على معظمها ، وإن
 لم تشمل دراسة تحليلية واحدة عن
 شعر العامية . ويظل هذا العدد وثيقة
 نقدية مفيدة ، مهداة من أسرة
 التحرير إلى القراء ، إلى شعراء
 السبعينيات وإلى « محمد عفيفي
 مطر » .

« جورج قنوتى » الحضارة العربية فى السياق العالمى



حفظوا التراث من الضياع ،
بتأزمهم ، وعكولهم على أوراقهم ،
وتنقلهم من المشرق إلى المغرب أو
العكس ، من أجل الإطلاع على
مخطوط سمعوا به أو قرعوا عنه ، أو
من أجل مقابلة عالم منطلق للعلم ،
لديه ما يضيفه إلى معارفهم ..

كذلك زحل الأب جورج قنوتى إلى
الكثير من دول العالم ، وجاب الأفاق
معتلا مصر فى كثير من المؤتمرات ،
واستقدم الكتب ، لكن يقتضى جوانب
مجهولة أو شبه مجهولة من تراث
الفلسفة العربية وعلومها وأدائها ،
ويجعل على إضاءتها والتعليق عليها ،
محققا فى المحل الأول بعقد المقارنات
بينه وبين الثقافات المختلفة ، على
١٣٩

اجتمع فى الشهر الماضى ، بدعوة
من اللجنة المصرية للعدالة والسلام ،
عدد كبير من المثقفين ، لتكريم الأب
الدكتور جورج قنوتى ، المفكر
والباحث الشهير فى الدراسات العربية
والإسلامية .

كان من بين المتحدثين الدكتور :
مراد وهبه ، حسن الساعاى ،
عاطف العراقى ، ميلاد حنا ، وأيم
سليمان ، زينب الخضيرى ، ومحمد
عمارة .. إشاروا جميعا فى كلماتهم
بما أسداه الأب قنوتى من عطاء ،
فتحت به الثقافة العربية والوجدان
العربى على الثقافة الإنسانية ،
وتقاربت به المسافات بين عقول
البشر .

وتعتبر الجهود العلمية التى قدمها
الأب قنوتى من الجهود الرائدة التى
ساهمت فى تجلية جوانب خافية من
التراث العربى ، فى مجالات الفلسفة
والعلم واللاهوت ،
إنه صورة مصاصرة للعلماء
والباحثين والرهبان القدامى ، الذين

غرار ما حدث للتراث اليوناني واللاتيني والأروبي في عصر النهضة وما بعده .

ولباب قنوائى فضل لا يُدَحْضُ في حصر الأعمال المطبوعة والمخطوطة والمترجمة لكل من ابن سينا وابن رشد ، ولما كتب عنهما في اللغات الأجنبية يهتد على الباحثين داخل الجامعة وخارجها الكثير من المشاق ، وهذا ينطبق أيضا على أبحاثه في تاريخ العلوم عند العرب ، والاستشراق ، وفلسفة العصر الوسيط ، والاسس المشتركة بين المسيحية والإسلام ، دون طمس للفوارق بينهما .

والحضارة العربية في نظر الدكتور جورج قنوائى ثمرة ثرائها بالثقافات والحضارات الأجنبية التي استفادت بدورها منها ، فكلما هى ثرة للثقافات الحيوية الناجمة ، والمباحث العلمية الدقيقة ، التي شاركه في صنعها كل الباحثين والمبدعين عبر العصور ، على اختلاف دياناتهم وطوائفهم وبقومهم ، بما تمتلكه هذه الحضارة من قدرة على دمج العناصر المتضادة في إهابها ، ومن طاقة الإبداع من خلالها .

لهذا غدت هذه الحضارة بعد ذلك

تراثا للجميع ، لا يتعارض فيها ما هو قومي مع ما هو عالمي ، ولا تتناقض فيها الأصالة مع المعاصرة ، أو التنوع مع الوحدة الكلية .

أما دعوة الاكتفاء بالذات . وخلق النواذع من جميع الجهات ، وخلق وشائج الانتماء بالعالم ، فإنها لا تفي ، في نظر الأب جورج قنوائى ، إلا إلى افتقاد عناصر الحياة نفسها ، ومن ثم إلى الموت .

على أن معرفتنا بالدكتور جورج قنوائى لا تتكامل إلا إذا تأملنا أعماله في نسقها الفكرى ، وإلا إذا أدركنا سرها الكامن في وعيه بضرورة التطور ، ويشمل كل ما يتصل بشئون الحياة والمجتمع ومقتضيات الحضارة ، بما في ذلك فهمنا للدين وتعاملنا معه ، مع التسليم بما يصلح التطور عادة من أزمات النمو والانتقال من مرحلة إلى مرحلة أكثر وفاء بالاحتياجات الإنسانية الجديدة .

ومن بين الكتب المؤلفة والمخططة لأب جورج قنوائى ، التي يعتمد فيها على المراجع والمخطوطات القديمة والحديثة في عدة لغات ، أذكر في هذه الأسطر كتابه « المسيحية والحضارة العربية » ، الذى صدر في بيروت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر منذ نحو عشرين سنة ، وكان ينبغي أن يعاد طبعه مع أعماله الكاملة في

مصر ، لأنه يلخص موقفه من الحضارة العربية الإسلامية . التي لم تنفرد قوة واحدة بتشييدها في عصورها المتتالية . وإنما كان للمسيحيين مكانهم في بنائها ، ليسوا ككفرىاء عنها ، وإنما كجزء عضوى فعال ، يتفوق بعض الأفراد في المساهمة في هذه الحضارة ، نتيجة عبق تأثرهم بالحضارات القديمة ، وصفاء ملكاتهم .

وكتاب « المسيحية والحضارة العربية » ، في كلمات ثلثية ، يتألف من قسمين : يتناول في قسمه الأول الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها المسيحية منذ بدايتها في المنطقة العربية قبل الإسلام ، حتى قيام الدولة العباسية وما قامت به ممالك الماندر في العراق والساسنة في الشام من دفاع ضد الفرس في الشرق والروم في الغرب .

أما الجزء الثانى فعبارة عن حصر شامل للشخصيات المسيحية في الشعر والطم والترجمة ، يؤكد امتزاج هذه الشخصيات بالمجتمع الإسلامى بكل طبقاته ، من القاعدة العريضة حتى قصور الخلافة ، ويبين دورها المؤثر في تكوين هذه الحضارة التي استوعبت ما سبقها من معارف ، وكانت أساسا لمن أتى بعدها .

فريدة مرعى

ملاحظات حول مهرجان القاهرة السينمائي الخامس عشر

سلك أن مهرجان القاهرة السينمائي يبذل محاولات جادة ليسد فراغا كبيرا في الساحة الثقافية ، ويشبع احتياجات وتطلعات مشروعة في عقل ووجدان المتفرج المصري . وهو يمثل أحد جسور التواصل بيننا وبين بلدان العالم الآخر . وهو أيضا المرأة التي نرى أنفسنا من خلالها لكي نحدد أين تقع على خريطة السينما في العالم ، ومدى اقترابنا أو ابتعادنا من السينما الجادة رفيعة المستوى .

ومن يتابع عروض المهرجان لا يملك إلا أن يلاحظ ما يلي :

● كان العدد الكلي للأفلام التي اشتركت في المهرجان أكثر من مائتي

فيلم ، وعدد الدول حوالي ٥٠ دولة ، كان للولايات المتحدة فيها نصيب الأسد ، فقد اشتركت وحدها بأكثر من ٤٥ فيلما ، تحت عدة مسميات ، مثل السينما الأمريكية السوداء ، السينما الأمريكية المستقلة ، مهرجان المهرجانات ، وعروض خارج المسابقة . أما الدول العربية فكانت أفلامها مجمعة تعد على الأصابع ، ولم تتواجد فلسطين على خريطة المهرجان كلية . وغابت تماما دول أفريقية ، لها محاولات السينما الجادة ، مثل السنغال ، وموريتانيا ، وفولتا العليا ، وغينيا بيساو ، عن المهرجان ، ولم يمثل إفريقيا السوداء كلها سوى « بوركينافاسو »

و « الكاميرون » ،

● اهتمت الولايات المتحدة بالكثير من الكيف، فقلنا ما عرض من أفلامها لا يستحق أصلا أن يعرض في مهرجان ، فكلها أفلام تجارية تقليدية ، جاءت موضوعاتها الأساسية معادة ومكررة .

● وكانت السينما الأمريكية المستقلة هي إحدى إيجابيات المهرجان وهي حركة شبابية أعلنت رفضها للسينما الأمريكية التقليدية والتجارية ، وخاضت المعركة بأفلام جديدة في الموضوع . وجديدة في طريقة التناول مثل : فيلم « انتحار اجتماعي » للمخرج الأمريكي الشاب « لورانس فولدنز » (٣٢ عاما) ،

والذى بدأ الإخراج وهو فى سن والثامنة عشرة ، وهو أحد الأمتلثة البارزة على جديده هذه الحركة السينمائية . وتدور أحداث الفيلم فى مدينة لوس انجلوس وتتناول بالسخرية اللاذاعة الطيقة البريجوازية الامريكية التى لا تهتم إلا بالمظاهر والثراء ، وتظن أنها تستطيع أن تشترى كل شيء ، حتى عواطف الشباب وأحلامهم المشروعة . وتتل هذه الطيقة ، ممثلة فى أم البطله ومصديقاتها ، تحيك السداسس والمؤامرات من أجل إجهاض أحلام الابنة وحببيها الذى ينحدر من أصل مكسيكى . ولكن الابنة تدافع عن حبها بضراوة ، ويقف المخرج بوضوح فى صف الشباب المكافح الذى يعمل ويكسب رزقه ، من أجل أن يعيش ، ويدين التتصب والعنصرية الامريكية التى تفسد ألقليات ، وتمتحن إنسانيتهم ، وفى الوقت نفسه يقدم نماذج أخرى من الشباب الامريكى المرفه للغاية الذى يعيش على الجنس ، ولا يشغل باله سوى الجنس ، ويتمتع بسلوكيات لا تثير فى النفس إلا التقتز والغثيان ويمتلك هذا المخرج حاسة نقدية شديدة السخرية وخيالاً واسعاً ، وقدرة على الخلق

٩٤٢

والابتكار . وقد استطاع أن يقدم هذه القضايا الجادة فى إطار كوميدى شديد الجانبية شديد المرح .

● وتكريم الفنانين والفنانات والكتابات الذين تركوا بصماتهم على السينما المصرية والعالمية جاء تقليداً جديراً بالاحترام ، وقد قامت إدارة المهرجان بتكريم الفنانة فاتن حمامة مع عرض مجموعة مميزة من افلامها ، وتكريم الكاتب الراحل يوسف إدريس مع عرض بعض الافلام المقتبسة من رواياته ، وتكريم الفنان الراحل « محمد عبد الوهاب » . كما كرم المهرجان الممثل والمخرج الروسى المبدع « نيكيتا ميخاليكوف » ، والمخرج الاسبانى « خايمى تشسلافارى » والمخرج النمسواى « بيتر ياتزك » . وكان من غير المفهوم تكريم إدارة المهرجان للممثل الهندى « اميتاب باتشان » فشعبية الممثل عند شريحة معينة لا تعنى بالضرورة تميزه ، فهو أحد اقناب السينما الهندية التجارية الهابطة ، والمهرجانات تحارب عادة هذه النوعية من السينما وترتقى بذوق المتفرج حتى لا يقع فريسة لها .

● وكانت السينما التركية إيجابية أخرى من إيجابيات المهرجان ، فقد قدمت مجموعة رائعة

جداً من الافلام التركية ، أبرزها فيلم « انتصار حسن » ، أو « حسن وأمينه للمخرج » « اورهان اكسوى » . وقصة الفيلم تروى حكاية من التراث الشعبى ، تشبه إلى حد ما قصة « حسن وزعيمة » فى التراث الشعبى المصرى .

وقد وظف المخرج هذه الصوتية توفيقاً إيجابياً وقدم فيلماً تدور أحداثه على مستويين : الواقع ، والحدوته والبطله فى لواقع فتاة بدوية من أهل الجبال ، تذهب إلى البادية فى القرية ، لكى تتجز بعض شؤون عشيرتها ، ويرأها الموظف المختص بالرقابة على الأسعار ، ويهره جمالها ، ويجد نفسه منجذباً إليها دون وعى ودون أن يصرف من هى ويدعوه أحد رجال العشيرة لزيارتهم فى الجبل فى يوم ما . وفى أحد الأيام يقرر أن يذهب إلى الجبل لتنفيذ وعده بالزيارة ، ويمر فى الطريق على أحد المقاهى ، ليسأل عن كيفية الصعود إلى الجبل . ويخبره العامل فى المقهى أنها منطقة صعبة ، ووعرة جداً ، ولا يمكنه الذهاب بمفرده لأنه سيضل الطريق .

ويتصافد عودة البطله من القرية فى طريقها إلى موطنها فى الجبل ، فيطلب منها عامل المقهى أن تأخذ

معها الفتى حتى لا يضل الطريق .
 وخلال الرحلة ، يمران بجحى
 البصيرات ، فيقول له هذه « بحيرة
 حسن » ، وتشير إلى إحدى
 الشجرات ، ويقول له إن اسمها
 شجرة أمينة » . ونحن يستريحان
 للغداء نقص عليه قصة « حسن »
 الفلاح الذى يبيع البطيخ فى القرية
 « وأمينة » أجمل بنات الجبل التى
 كانت تذهب إلى سوق القرية كل يوم
 تشتري احتياجات أسرته .
 ويرتبطان معا بمحب قدرى جاريف ،
 من أول لحظة ، ولكن أسرة « أمينة »
 ترفض هذا الزواج لأن أهل القرية
 لا يصلحون للزواج من أهل الجبل ،
 لهم لا يستطيعون تحمل صعوبة
 الحياة الجبلية . ونحن نصر « أمينة »
 على موقفها تضطر الأسرة إلى اللجوء
 إلى حكيم العشيرة ، الذى يقدر إجراء
 امتحان لحسن لاختيار مدى
 صلابته ويتوقف على نتيجته الرضا
 أو القبول . كان على « حسن » أن
 يحمل جولا مليئا من الملح ، ويصعد
 به إلى الجبل دون استراحة وبذل
 حسن محاولات مستميتة من لى
 يصل بالجوال إلى أعلى الجبل ، ولكنه
 يسقط منها فى منتصف الطريق .
 وتحمل « أمينة » الجوال ، وتعود به
 إلى عشيرتها بدون حسن . ويردك

حسن أنه قد فقد حبيبته إلى الأبد
 فيلقى بنفسه فى البحيرة وتصاب
 أمينة بالجنون فتشوق نفسها على فرع
 شجرة . ويثائر الفتى تأثرا شديدا
 حين يستمع إلى هذه النهاية
 المأساوية ، ويقرر عدم إكمال
 الرحلة . ولما مشهد بالغ الجمال
 والرقعة يودع الفتى حبيبته ، ويهبط
 إلى الوادى . ولكنه فى منتصف
 الطريق يدرك أن مصيره قد ارتبط
 بهذه الفتاة فيقرر العودة وخوض
 المعركة . وقد قدم المخرج بهذه
 القصة فيلما بالغ الرقة والعذوبة ،
 بحس مرفه ، وشاعرية خلابة .
 ومثلت ندوات المهرجان البعد
 الفكرى والثقافى لعبت الندوات
 القيمة دورا بالغ الأهمية فى إثراء
 المهرجان ، وساهمت اللقاءات
 بالمخرجين والفنانين فى إلقاء الضوء
 وتوضيح الرؤيا ، على أفلق جديدة
 للتجربة والمعرفة الإنسانية . وقد أدار
 الناقد « فوزى سليمان » معظم هذه
 الندوات بجدارة ، وكانت من أهم
 الندوات التى أقيمت ندوة « السينما
 فى البلاد الأوربية الشرقية » مثل :
 المجر ، وتشيكوسلوفاكيا ، والمانيا
 الشرقية سابقا . وقد تحدث
 المخرجون عن تجاربهم الفنية فى
 الفترة الماضية وتناولت افلامهم هذه

الحقبة بالنقد ، وخصوصا دور
 المباحث ، والبوليس السرى ، وحالة
 الخوف الدائم التى كان يعيشها
 المواطن . كما عبروا عن استيائهم
 مما يحدث فى السينما الآن لأنها
 تحولت إلى سينما تجارية تقلد
 السينما الأمريكية وتضع الريح فى
 المقام الأول . ولكنهم أعلنوا عن
 تفاؤلهم بأنها فترة مؤقتة ، ثم تعود
 السينما إلى طبيعتها الجادة . وكذلك
 كانت ندوة « صورة المرأة فى السينما
 المصرية » التى أقيمت على هامش
 المهرجان لعام الثالث على التوالى ،
 وادارتها المخرجة التسجيلية نبيهة
 لطفي ، وقدمت فيها النافذة « ماجدة
 موريس » بحثا عن صورة المرأة فى
 الثمانينات واشترك فى هذه الندوة
 المخرج « محمد خان » والفنانة
 هجره فتمسى . وأعلنت « عابدة
 عبد العزيز » أن المرأة التى تشوه
 صورة المرأة فى السينما ، لأنها
 لا تفعل شيئا سوى أن ترقص ،
 وطالبت الفنانة « نجلاء فتحي »
 الفنانات المصريات بأن يمتنعن عن
 تمثيل دور يشوه صورة المرأة
 المصرية ،

زكى مبارك مائة عام على الميلاد

- ١ -

شهدت محافظة المنوفية - مدينة شبين الكوم وقريشا سنتريس واشمون - لمدة ثلاثة أيام (٣٠ نوفمبر - ٢ ديسمبر ١٩٩١) ، مهرجانا أدبيا وغنيا حول الدكتور « زكى مبارك » بمناسبة الذكرى المئوية لمولده .

ولد « زكى مبارك » عام ١٨٩١ وتوفي في عام ١٩٥٢ ومع ١٩٩١ تكون مائة سنة قد مرت على ميلاده وكان « زكى مبارك » يجب أن يُنادى بلقب ، « الدكاتره » باعتبار أنه حاصل على ثلاث شهادات دكتوراه ، الأولى من الجامعة المصرية بعنوان « الأخلاق عند الفزالي » والثانية من السوربون بعنوان « التر الفنى في

القرن الرابع الهجرى » والثالثة من الجامعة المصرية مرة أخرى بعنوان « التصوف الإسلامى » ، وقيل أيضا إنه حصل على دكتوراه رابعة للأسف لم أعرف موضوعها .

. ولقد مات زكى مبارك « تاركا خلفه عددا كبيرا من الكتب ، بلغت اثنين وثلاثين كتابا ، بين دراسات ، وتحقيقات للتراث ، ودواوين شعرية ، وأكمل عدد كتبه بعد وفاته بفضل جهود ابنته الأدبية « كريمة زكى مبارك » أربعين كتابا .

لكن الكثير في حياة زكى مبارك « والذي يذكره الباحثون مع ذكر اسمه دائما ، وبسرعة ، معاركه الفكرية والأدبية ، ولك أن تتخيل

حجم هذه المعارك عندما تعرف أنه دخلها ضد عدد ضخم من نوابغ عصره منهم وعلى رأسهم طه حسين ، « وأحمد امين ، « والعقاد ، « وسلامة موسى ، « والسهنورى باشا ، « و السباعى بيومى ، « وعبد الله عفيفى ، « وأحمد زكى باشا ، « ومحمد أحمد السقمراوى ، « ودرينى خفصة ، « وعلى الجارم ، « وأحمد إبراهيم ناجى ، « والشيخ « عبد المتعال الصعيدى ، « و ... الخ وجاء الكتاب الذى أعدته اللجنة المنظمة للمهرجان من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة ضامًا عددا طيبا من الدراسات للأساتذة

والدكاتره « مصطفى حدادة » ،
« محمد فتحى عيسى » ،
« السعيد بدوى » ، « محمد
ذكرى العناني » ، « يوسف
زيدان » ، « محمد جاد العينا » ،
« عبد العزيز نبوى » ، « عبد
العزيز شرف » ، « حافظ
محمود » ، « حسين على محمد » ،
« كريمة زكى مبارك » .

وتناولت الموضوعات كثيرا من
القضايا الهامة في كتب ومقالات
، زكى مبارك ، مثل آرائه النقدية
والنظرية وفكره الدينى والصوى ،
وإضاءات لشعره وفننه وحياته في
العراق ، وجوانب من إنسانيته ،
وكثير من معاركه .. وبالطبع ، كان من
المفترض أن يقدم هؤلاء الكتاب
مقالاتهم أيضا في شكل ندوات
بجامعة المنوفية التي ساهمت
مشكورة بحماس رئيسها : د . سيد
حسين ، في إقامة المؤتمر لكن
الذى حدث أنه لم يحضر للندوات
إلا : د . د . هداره » و د . عيسى ،
و د . زيدان » و « كريمة زكى
مبارك » . ولأسوء الحظ كانت
مظاهرات طلاب الجامعات الإسلامية
على أشدها بالجامعة وكان عدد كبير
منهم معتمدا داخل الجامعة ، فتمنع
الطلاب من حضور الندوات ، حرصا

على الأمن ، وحضر بدلا منهم عدد
قليل من موظفى الجامعة . ومع ذلك
أثاروا مناقشات قوية ، وبخاصة مع
الدكتور « يوسف زيدان »

٢ -

ولقد شهد حفل الافتتاح السيد
المحافظ والسيد حسين مهران
رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة
لتنشئة الثقافة والدكتور « سيد
حسين » رئيس جامعة المنوفية ،
وكان الافتتاح بمديرية ثقافة
المنوفية ، الذى افتتح أيضا معرضا
للكتب أقامته الهيئة العامة للكتاب ،
ومعرضا للفن التشكيل لفنانى
المنوفية من المصورين والنحاتين . ثم
ألقت الخطب فكانت كلمة السيد /
حسين مهران بليغة بحق ، إذ ركز على
ما يهم الشباب من « زكى مبارك »
وهو الجراءة والإرادة واقتحام العلم ،
وتحدث د . سيد حسين عن شجاعة
زكى مبارك ، وتحدث المحافظ
بجماسة بالغة عن الدروس الطيبة
التي يجب أن يفيد منها الشباب من
« زكى مبارك » وعلى رأسها العلم
والصبر وعدم التهور . لا أعرف من
أين جاء السيد المحافظ بالصفحتين
الآخرتين . والحقيقة أنه كان يوجه
خطابه للشباب المتطاهر والمعتصم
بالجامعة ، والذى حين رأيته في حرم

الجامعة رثيتُ للجميع ، فهم طلاب
صغار ضعفاء يعانون من فقر واضح
في كل شيء ، ولا أعرف أى قوى
جهنمية تلك التى تشدهم إليها هذا
الشدد ، وتغريهم هذا الإغراء ،
ليقولوا كلاما لا يعرفون معانيه
الحقيقية عن الجهاد والإسلام . لكن
ما علينا من هذا ونحن نتكلم عن زكى
مبارك » والاحتفال ...

لقد كان من مظاهر الاحتفال وضع
حجر الأساس لبيت الثقافة في قرية
سنتريس مسقط رأس المحفى به ،
التي كان يعتبرها أعظم القرى في
العالم . وأقيمت أمسيات شعرية
الأولى بكلية التربية النوعية بأشمون
والثانية بمدرسة إعدادية للبنات
بسنتريس ضمت الأمسية الأولى
عددا كبيرا من شعراء المنوفية
والمحافظات في الوقت الذى تغيب فيه
عن الحضور جميع شعراء القاهرة
باستثناء أحمد عبد المعطى حجازى
الذى اعتذر على الطريقة الفرنسية
عن عدم الحضور ، وباستثناء
الحضور طبعاً من شعراء العمود
الذين - في العادة - لا يتخلفون. لكن
الشاعر « جمال القصاص » حضر
أيضا وألقى قصيدتين من ديوانه
« شمس الرخام » و ساهم معه في
الارتقاء بالأمسية شاعر العامية

محاولة الهروب من نص تسجيلي كتب
مقتدا عناصر الدراما . يا للهوى . انه
لأمر شاق حقاً أن يبذل المخرج كل
هذا الجهد وأيضاً المثلون . والتحية
بحق جديرة بالتوجيه للمثل « محمد
أحمد » ولو على اللحظات القصيرة
التي مثل فيها دور « طه حسين » لقد
رأيت طه حسين في التليفزيون يقدمه
رأيت (أحمد زكى) . وكان فيه طيبة
ووداعة وحزن . ورأيت على المسرح
القوى يمثله « مفيد عاشور » وكان
فيه وقار وعزم . ورأيت « طه
حسين » هذه المرة فيه اعتداد
بالنفس وبخامة كلاسيكية في الأداء .
العجيب أننى أحببت « طه حسين »
في الأعمال الثلاثة . ربما مرد ذلك إلى
« طه حسين » نفسه .

==

يبدو لي من كل ما قرأت
أو شاهدت عن « زكى مبارك »
بحق محل ظلم كبير . ليس لأنه ظلم
حين فصل من الجامعة ، ومن العمل
بوزارة المعارف ، ومن كل عمل تقدم
إليه ، ولكن لأن جيل ثورة ١٩١٩ بكل
أفراده ، كان موضوع معارك زكى
مبارك الذى كان واحداً من هذا
الجيل ، الذى لم يغطن للتراجيديا في
مصير الرجل ، فلم يرحمه ولم يحاول
رفع أى ظلم عنه . ورحمهم الله

لاشك أن المسرحية التي تم
تقديمها عن « زكى مبارك » كانت من
أفضل مظاهر المهرجان . وهى
مسرحية بعنوان (أطيفاف الخيال)
وهو عنوان أحد دواوين « زكى
مبارك » . وبالطبع ستعرف أنها تتبع
حياته منذ النشأة حتى الوفاة .
لقد صاغ نص المسرحية صياغة
شعرية الشاعر « محمود جمعة »
وأخرجها المخرج « سمير زاهر »
وساهم في كتابتها « عبد الغنى
داود » وقام بالتمثيل فيها عدد من
فنانى الثقافة الجماهيرية ،

برز من الممثلين « محمد أحمد »
و « محمد زكى » وكان « صبرى عبد
المنعم » في أدائه لدور « زكى مبارك »
متحمسا ، ربما خوفاً من مزالق نص
فيه مساحات من التسجيل والحقيقة
أن « سمير زاهر » استطاع أن يقدم
لنا نوعاً من الفرجة بالمعنى الشعبى ،
واختلق للمسرحية مجوراً للصراع
بين كورس من رجال الجامعة والممثلين
الذين يريدون تمثيل حياة « زكى
مبارك » . وبدأت المسرحية في البداية
كما لو كانت لوناً من فنون السامر
المصرى ، ثم استعان المخرج بالفناء
والموسيقى وجيل تمثيلية أخرى فلم
يقيق للمسرحية إلا طابع واحد عام هو

« ابراهيم البناي » من بورسعيد
« ومحمد العتر » من دمياط والشاعر
« على هلال » واحمد عبد الحفيظ
شخصاته . والشاعر الشاب طالب
الهندسة عبد الوهاب داود :

الاسمية الثانية كانت بمثابة
كرنفال اشترك فيه اكبر عدد من
شعراء المنوفية حتى لظننت أنه لم يبق
أحد في البلاد لم يقدم لقول الشعر
وكان من الصعب أن أميز فيها صوتاً
جديداً . مثلما ميزت في الاسمية
السابقة الطالب « عبد الوهاب
داود » لكنى استطعت أن أمسك
بشاعر عامية له شأن اسمه « أحمد
الصعيدى » وشاعر لا بأس به في
الفصحى اسمه « هيجى بلال »
وشاعر شاب آخر اسمه « عبد
الحفيظ » .. بالطبع تكررت أسماء
شعراء الامس ولكن في قصائد
جديدة . ولم تتجلى بلامة شعر العمود
حين يكون فقر الصور والأخيلة / لكن
خضور الشاعر « حلمى سالم »
وشجاعته أن يقول شعراً وسط هذا
الك من الشعراء ، كان بمثابة
الاعتدال للاسمية . الفى « حلمى »
قصيدة طويلة بمنزلة « صحراء بلا
اصابع » أوجعنا لأنها ذكرتنا أننا
فلننا الكثير في حرب أكتوبر ١٩٧٣
ولكن فزنا بالقليل .

معرض القاهرة الدولي الثامن لكتب الأطفال

٢٤ / ١١ - ٨ / ١٢ / ١٩٩١

الطفل معرض (مصرى عيون أطفال العالم) ضم لوحات عن مصر رسمها أطفال اليابان وإسبانيا والنمسا وإنجلترا وأمريكا وإيطاليا والسويد وغيرها .

كما أقام المركز معرضاً لرسم الفنان عادل البطراوى ضم العديد من لوحاته عن الطفولة وقد اقيم المعرض بمناسبة صدور كتاب البطراوى رقم ٥٠٠ للأطفال .

النشاط التشكيلي لم يقتصر فقط على المركز القومى لثقافة الطفل فقد اقام المركز القومى للفنون التشكيلية معرضاً لرسم الأطفال اشرف عليه عزت الانصارى ، ومنى الببلي .

العروض السينمائية والمسرحية للطفل كان لها نصيب وافرق المعرض ، قاعة السينما امتلأت دائماً

مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، والعديد من الأدباء والفكرين المهتمين بثقافة الطفل قامت حرم الرئيس بتوزيع جوائز مسابقة رسوم كتب الأطفال حيث حصلت الصبية حسن محمد ووليد أحمد نايف على المركز الأول وهانى طه عبد الرحمن ونجوى أنور شلبى على المركز الثانى ، وهصل على المركز الثالث ماهر الشمسى وسحر رمضان ، بينما حصل محمد فايد فريد وسميرة المرسفى ورشاد منير وأحمد وجيه حسين والهام عارف والبير جرجى ونيل صافق وموسى سالم وفاطمة فاروق درويش على جوائز تشجيعية .

المعرض كان فرصة طيبة للاطلاع على إبداعات أطفال العالم حول مصر ، حيث اقام المركز القومى لثقافة

أربعة عشر يوماً تحولت فيها أرض المعارض بمدينة نصر إلى جنة من الألوان الزاهية والبراءة الجميلة ، وانطلقت عصافير مصر الرقيقة ، لمشاهدة ما يحدث هناك من أنشطة ثقافية ، سينمائية وموسيقية ومسرحية وتشكيلية ، ومتابعة أكثر من ٢,٥ مليون كتاب من أحدث ما أصدرت المطابع للطفل .

المناسبة كانت انعقاد معرض القاهرة الدولي الثامن لكتب الأطفال من الفترة من ٢٤ نوفمبر إلى ٨ ديسمبر ١٩٩١ .

المعرض افتتحته السيدة سوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية ، والدكتور عاطف صدقى رئيس مجلس الوزراء والسيد فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور سمير سرهان رئيس

بالأطفال لمشاهدة عروض المنوعات
والصور المتحركة ، ومثلها كانت قاعة
المسرح .

وإذا كان النشاط الترفيهي
بالمعرض قد حظى بإقبال كبير من قبل
الأطفال فإن النشاط الثقافي عامة لم
يعدم جمهوره ومحبيه ، حيث التقى
الأطفال ببعض المهتمين بثقافتهم في
الحلقة الدراسية التي عقدت لتقييم
مهرجان القراءة للجميع والتي فيها
بعض الأبحاث الهامة ، أكدت على
أهمية القراءة بالنسبة للطفل وأنها
تفتح أمام الأطفال أبواب الثقافة
العامية ، وتسمو بخبراتهم وتثشط
أفكارهم وتنمي مداركهم وتهذب
أذواقهم وتشجع فيهم حسب
الاستطلاع النافع لمعرفة أنفسهم ،
وأكدت على دور الأسرة في تنمية عادة
القراءة لدى الطفل وطالب بعدم
إرغام الأطفال على القراءة ، وتوفير
الحوافز لهم ليقربوا ما يفضلون
وتعويضهم على تحمل المسؤولية في
اختيار الكتب ، واستقصاءاتهم من
الإذاعة والتلفزيون ، واستعمال
الأدوات البصرية والسمعية ،
وإشارتهم في ميدان اكتشاف اللغة
عملياً .

وإذا كانت العروض الفنية
والندوات الفكرية قد حظيت بالاهتمام
١٤٨

من قبل رواد المعرض فإن النشاط
الرئيسي للمعرض وهو الكتاب ، لم
يكن الإقبال عليه مناسباً مقارنة
بالإقبال على شراء اللعب والبالونات
الملونة .

ارتفع أسعار الكتب لم يكن
السبب في قلة الإقبال على شرائها
بدليل الإقبال على شراء اللعب التي
يساوى ثمن الواحدة منها فقط ثمن
عشرة كتب ، لكنها عادة بدأت تنتثر
وينظر أصحابها إلى الكتاب على
أساس أنه ديكور يوضع في المنزل
للزينة فقط .

الأسباب المسلية تشكل ولا شك
جزءاً من ثقافة الطفل ، وتعمل على
توسيع مداركه ، لكنها لا يمكن أن
تعيته عن القراءة التي لها سعرها
وجمالتها الخاص وصحيتها القيمة
فهل يعلمون ؟!

بعض دور النشر المشاركة في
المعرض يبدو أنها لم تعرف طبيعة
المناسبة فقامت بعرض كتب السحر
والإبراج والتدوين بالأعشاب ،
بالإضافة إلى موسوعة فتحى خليل في
أصول الحكاية والتفصيل !! أقول
يبدو أنها لم تعرف ، أم أنها تعرف
وتريد أن تشارك بشكل جديد في إثراء
ثقافة الطفل بكتب الصبايحى وفتحى
خليل ؟!

أيضاً عرضت بعض الشركات

الأدوات المنزلية من خزف وصيني
وأجهزة كهربائية ، ولا أدري
ما علاقة السفنات وأجهزة التكييف
والملايس الداخلية بمعرض كتب
الأطفال ، أعرف أن هيئة الكتاب غير
مسئولة عن ذلك ، وأن المسؤولية تقع
على هيئة المعارض التي أرادت أن
تستغل كل شيء .
كانت شرائط كاسيت « مارادونا
العجيب » و « تعبت قلبي معك
يا غزال » وقول لأبوك أنا عدوى
شقة ، قد اقتنعت علينا كل الأماكن
التي نرتادها فقد أبت أن تترك
الفرصة ، وانتشرت في الاكتشاف
المتناثرة في المعرض ... رأيت
للأسف - بعض الأطفال يقبلون على
شرائها !

« أوراق صغيرة » مجلة المعرض
اليومية ، قام محرروها بجهد وافر
لتنطية وقائع المعرض ، ويبدو أن
المجهود الزائد الذي بذلوه قد أثر على
ذاكرتهم اللفظية ، ف جاءت هذه الجمل
في المجلة التي رأس تحريرها الشاعر
أحمد الحوتى : ومن الظواهر الغير
صحية « العام القادم سيذهب افتتاح
خمس مكتبات في خمسة قرى » !!
« نحن وأطفالنا أحفاداً لهؤلاء
الفنانيين ... أكتفى بهذا القدر وكل
عام وأطفالنا ، وأطفال الدنيا بخير
وسلام !

تأكيدا لقيم نسعى إليها

الأثر الطيب الذي تركه التعقيب في نفوس الكثيرين قد لفت انتباهي إلى ضرورة المصارحة في حياتنا الثقافية ، وأهمية التخلي عن المجاملة ، وقد أكد الأصدقاء الذين حاولوني بعد قراءة التعقيب هذا المعنى في نفسي .

وقد تصورت أن الأمر انتهى عند هذا الحد لما لاحظته على كتاب « يوسف إدريس ١٩٢٧ — ١٩٩١ » من مثالب هو بعض ما لاحظته الكثيرون غيري ، سواء من كتب ونشر منهم وهم الأقلية ، ومن اكتفى بالتعليقات الشفاهية في المنتديات الأدبية والثقافية وهم الأكثرية . وقد سميت الأمر كله بعد أن انتهت حماسة التعليقات في وقتها ، وأنشغلنا بما تتطوى عليه الحياة الثقافية والأدبية من أحداث . ولكنني فوجئت في عدد « إداع » الماضي (ديسمبر ١٩٩١) بتعقيب من الدكتور حمدي المسكوت بعنوان « من حمدي المسكوت إلى جابر عصفور » يعود بنا إلى كتاب « يوسف إدريس ١٩٢٧ — ١٩٩١ » مرة

عندما كتبت تعقيبا بعنوان « من سمير سرحان إلى يوسف إدريس » نشرته هذه المجلة (عدد أكتوبر ١٩٩١) لم أتصور أن هذا التعقيب سيترك الأصدقاء التي تركها ، فكل ما حدث هو أنني رأيت عملا لا يرضى إلى مستوى التكريم اللائق بيوسف إدريس ، ويفتقر إلى الأمانة في بعض جوانبه ، فكتبت تعقيبا سريعا عنه ، منوها بالنوايا الطيبة للمشرف عليه (سمير سرحان) وممتدحا الجهد الذي بذله الفريق الذي عمل تحت إشرافه . ولم أهدف في هذا التعقيب إلى تجريح أحد بقدر ما حاولت وضع الأمور في نصابها ، ولم تصل بي حدة الصغرية إلى الدرجة التي وصل إليها مقال صلاح عيسى - مثلا - عن العمل نفسه « في جريدة « البلد » ، حين وصف هذا العمل بأنه « زبيل » ... الخ ، ولكن كان لابد من أن أشير بإشارات سريعة إلى بعض (وليس كل) الجوانب التي حرمت هذا العمل من أن يكون على مستوى نوايا المشرف عليه ، أو توقعات المثقفين منه . والحق أن

أخرى . والحق اني سمعت بالتعقيب ، فهو محاولة من الدكتور السكوت الرد على بعض الأسئلة التي طرحتها حول الببليوجرافيا التي اشرف عليها والتي نشرت في هذا الكتاب ، وابتسمت لنبذة الرلة التي يفيض بها خطاب الدكتور السكوت عن جهد فريق العمل الذي اخرج لنا في زمن قياسي « هذا السفر القيم » الذي « سيصبح من الآن ودون أدنى شك المرجع الاساسي لأي دراسة جادة لأديبنا الكبير » فيما يقول الدكتور حمدي السكوت بنص كلامه (والمودة عليه فيما قال) .

وبإهداء ، فانا أقدر للدكتور السكوت رده على بعض ما طرحته حول الببليوجرافيا التي اشرف عليها في « هذا السفر القيم » ، وأقدر له محاولته أن يكون أكرم بكثير منى مع بعض افراد الفريق الذي قام بالإعداد . وثانيا ، فإني أؤكد أنني لم أكتب في تعقيبي « ما يرجى » أن فريق حمدي السكوت قد « سطا » على ببليوجرافيا كريب شويك دون أن يشير إليها ، فانا لا أعرف لغة الإيحاء في مثل هذه الأمور ، و«السطر» لم يكن مقصدي ، فضلا عن أنه عمل لا تدخل فيه حالة ببليوجرافيا فريق السكوت - جونز في الجملة الأمريكية . ولذلك لم أستطع في تعقيبي السابق إلى « تمز ولز » في هذه الببليوجرافيا . بل سألت أسئلة محددة ، كنت أطلب لها إجابات. محددة . وللأسف ، لم أجد هذه الإجابات في تعقيب الدكتور حمدي السكوت .

والواقع أن للتعقيب نفسه تأثير قضيتين محددين ، لابد من مناقشتها مناقشة جادة ، محليدة ، بعيدا عن عبارات الجملة أو الهوى الذاتي . أما القضية الأولى فهي كيف يمكن أن نخرج « في زمن قياسي » ما يوصف بأنه « سفر قيم » ، يصبح ، ودون أدنى شك ، « المرجع الاساسي لأي دراسة جادة » ٢ . وتتصل القضية الثانية

بحسب الطمية ، لا من منظور الغنز واللمز ، أو من منظور الكرم أو البخل في الثناء ، ولكن من المنظور الذي يجعل من الدقة العلمية مرادفة للأمانة بوصفها صفتين راسختين في انفسنا وانفس القراء الذين نتوجه إليهم بكلامنا . والقضية الثانية لا تتفصل عن القضية الأولى ، ولكن تأكيدهما مع قريئتهما يضمن البعد عن الأهواء الذاتية من ناحية ، ويؤكد احترامنا لعقول قراء هذه المجلة من ناحية ثانية ، ويحصل من هؤلاء القراء طربا فاعلا في تأكيد قيم نسمى إليها من ناحية أخيرة .

وإذا عدنا إلى القضية الأولى الخاصة بكيفية إخراج ما يوصف بأنه « سفر قيم » وجدنا الوضع التالي ، وهو مثال فاقع على ما ينبغي أن ناقشه : في حوالى أربعين يوما تم أعداد وإخراج « سفر » ضخم من ألف وست وخمسين صفحة من الطبع الكبير المتميز (٣٠ × ٢٠ سم) . هذا السفر يضم — أولا — دراسات علمة حول يوسف إدريس ثم دراسات خاصة عن أعماله الإبداعية ، وذلك في حوالى سبعمئة صفحة . ويضم — ثانيا — شهادات أكتاب وكتابات في حوالى مائة وثلاث وخمسين صفحة . ويضم — ثالثا — الوثائق والصور الخاصة بهيوسف إدريس في حوالى خمس وثلاثين صفحة . ويضم — رابعا — ببليوجرافيا عن يوسف إدريس في حوالى سبع وستين صفحة . هذا « السفر » أنتج « في زمن قياسي » بالتأكيد . ولكن أن نصفه بما وصفه به الدكتور السكوت من أنه « سفر قيم » سوف يكون ، ودون شك ، « المرجع الاساسي لأي دراسة جادة » عن الأديب الكبير يوسف إدريس فإن الأمر يدخل في باب الجملة ، ويجاوز الطيقة لعدة أسباب : أولها وأبسطها أنه يستعمل على أى فريق في العالم (المتحضر الذي يعرف معنى العلم) أن يخرج سفرا ضخما بهذا

السبب ثالث حجب صفة القيمة عن « هذا السفر » وهو أن تخطيطه للتصنيف (للمدرسة) يرسى إلى الجمع بين كل شيء ، فينتهي إلى عدم التدقيق في أي شيء ، وأية ذلك أن هذا السفر يجمع حوالي سبعة وثلاثين مقالا ودراسة تقريبا عن أعمال يوسف إدريس الإبداعية بمختلف أنواعها الأدبية ، وشهادات ودراسة ليوسف إدريس نفسه ، وحوالي أربعين شهادة عنه ، ووثائق ومصادر ، وبيبلوجرافيا ، وذلك كله تم إعداده في أقل من أربعين يوما . والنتيجة هي الخلط الذي تلطخ العين في كل قسم من أقسام السفر .

أما السبب الرابع والأخير الذي يرم « هذا السفر » من القيمة فيجمع إلى إتنا — الأسف — ثقل تقديم المفصول مع وجود المفصل في حياتنا الثقافية . وأحسب أن سمير سرعان لو كان قد أوكل أمر تحرير هذا الكتاب الذي أشرف عليه إلى المختصين من أهل الخبرة من أمثال صبرى حافظ أو سيد النساج أو حمدي السكوت أو غالي شكرى أو غيرهم من أهل الدراية بمثل هذه الأعمال لكثرت قد تروا في إصدار « هذا السفر » من ناحية ، وإتمام تخطيطهم له على أسس أكثر دقة من ناحية ثانية ، وكانت الهيئة المصرية العامة للكتاب قد تجنبت الأوصاف السالفة التي تباين الملقون إطلاقها على « هذا السفر » من ناحية ثالثة .

إن العجلة التي كانت وراء إصدار هذا الكتاب ، والخطيبين « لفة » الحلق يذكى الأربعين ومر صانة « التكريم » وعدم الخبرة التي انطوى عليها تخطيط هذا الكتاب أو تحريره ، لا تجعل منه « سفرا قيما » أو « المرجع الأساسي » لأي دراسة عن يوسف إدريس ، بعيدا عن عبارات الجملة أو التضميع أو الحشو: فالأمر أكثر جدا من أن تدخل فيه ما ليس منه . والحق أن بعض

الحجم ، ويجوز على أن يصفه بأنه « سفر قيم » في أقل من أربعين يوما ، فإخراج « سفر قيم » في هذا الحجم يحتاج إلى جهد فريق من الدارسين الأشهر كثرة على الأمل وليس لأيام معدودة في النهاية . ولكن لأن بعضنا يؤمن بأهمية المناسبة التي سرعان ما ينتهي أثرها لا التكريم الذي يبقى إِنْجازه فإنه يَخلِإ إمكان إخراج « سفر قيم » في أكثر من ألف صفحة ، وفي حوالي أربعين يوما . ولا أظن أحدا يختلف معي في أن أي دار نشر لها سمعتها في العالم الذي نعيش فيه ، أو الذي نسمى إلى الحلق به ، يمكن أن تقبل مثل « هذا السفر » الذي انجز في مثل هذا الوقت ، ويمثل هذه الطريقة التي تجمع كل شيء على سهيل التخييل لا التحليل .

أما السبب الثاني الذي يرم « هذا السفر » للقيمة فهو أن فريق العمل الذي قام به (وكلنا نقدير لهم ، لكن احترام العلم شيء وعواطف الصداقة شيء آخر) خلط خلطا مؤسفا بين معنى التكريم العلمي ومعناه في التقاليد الشعبية . إن « ذكرى الأربعين » التي نحتفى فيها بكل عزيز نفدده لا ينبغي أن تسقط نفسها على التكريم العلمي ، فتكريم العلم ليس حفلا ننسبه في الأربعين ، وليس سببا لثلاث فيه حتى نسبق غيرنا بإصدار كتاب ، ففي ذلك الخلط ما يؤدي إلى العجلة والتسرع والجمع العشوائي ، وبراءة الجمالة التي سرعان ما ينتهي معناها . وإن يخرج ذلك كتابا يحمل معنى التكريم لمن كان يتحدث عن « فكر الفكر وفكر الفقر » بل يخرج كتابا من كتب المناصب التي تنتهي قيمتها بانتهاام الطرف الذي أوجعها . وهذا للأسف ما سوف ينتهي إليه « هذا السفر القيم » الذي أخرج في زمن قياسي .

الإشارة ، لثاني مرة ، إلى جهد هذا المستشرق الهولندي . وقد ينهى الدكتور السكوت — مشكورا — إلى أن كوبر شويك قد إنك من المواد المتعلقة ببيوسف إندريس في المشروع الببليوجرافي الذي تقوم به الجامعة الأمريكية بإشراف حمدي السكوت ، وم . جونز . وهذا كله صحيح ، ولا يجعله القارئ للصفحة الأولى من كتاب كوبر شويك الذي صدر عام ١٩٨١ ، ففي هذه الصفحة تنويه بما أقاده كوبر شويك من فريق السكوت — جونز ، ويشكر للباحثة نبيلة الأسويطي من هذا الفريق . ولكن ليس هن هذا نساء . إن كوبر شويك يخفى بعد هذا الشكر قائلا في الصفحة نفسها ما نصه :

« وقد اتجهت — بعد أن تسلمت بهذه المواد — لاختيار موضوعات الدراسة في دار الكتب ، ومكتبة الجامعة الأمريكية ، والقسم الأرشيف في صحف الأهرام والجمهورية والأخبار ومجلات روزاليوس وصباح الخير والمجلات الأخرى . وقد أضفت هذه المواد إلى المعلومات التي استقيتها من مصادر أخرى — ملف يوسف إندريس في جريدة الأهرام — ونتائج البحث المستقل ، وتم دمجها في الجزء الببليوجرافي من هذا الكتاب » (ترجمة رفعت سلام التي اعتمدها الدكتور السكوت في تعليقه — نفس الصفحة) .

وتلك عبارات تحسب لكبير شويك وتؤكد انتمائه لتقاليد البحث الطمى وقيمته التي نسعى إلى تذكيرها في النفوس ، والتي لابد معها من ذكر كل من أفندنا منهم وكل من سبقنا في العمل . ولم ينس كوبر شويك من ساعده من

ما ينطبق على الكتاب في مجمله ينطبق على الببليوجرافيا التي اختتم بها ، فمثالب العجلة تسرب من الكتاب كله إلى الببليوجرافيا ، وتحكّر قيمة الجهد الذي بذل فيها ، على نحو ضخم مع الدكتور حمدي السكوت نفسه بضرورة الاعتدال ، لثاني مرة ، من نقض هذه الببليوجرافيا (وكان الاعتدال الأول حين صدرت الصورة الأولى — الأقل اكتمالا — من هذه الببليوجرافيا علم ١٩٨٧ في العدد الخامس الذي أصدرته مجلة « آيب ونقد » بمناسبة بلوغ بيوسف إندريس عامه الستين) . وإلى تكرار الاعتدال ما يدفع على السؤال الذي لا مفر منه : ولماذا الاعتدال أصلا ؟ ألم يكن الأفضل أن تنتظر إلى أن تكتمل الببليوجرافيا ، وتدخل في مراجعتها ، ثم تصدرها للناس في صورة تكون معها ، وبدون شك ، للرجع الأساس لى باحث في يوسف إندريس ؟ ليس ذلك هو الأبقى في تكريم يوسف إندريس ؟ ما الذي يبرر علميا — هنا — إصدار ببليوجرافيا ينقصها الكثير الذي نعد باستكماله في المستقبل ونعتذر عنه في الحاضر ؟ وهل يحدث ذلك إلا في بلادنا التي تمنى وطأة « فقر الفكر وفقر الفكر » ؟ إن الأمر ، هنا ، لا ينسرب من الكتاب (السفر) إلى الببليوجرافيا التي ينطوي عليها فحسب بل ينسرب في حياتنا الثقافية كلها للأسف . وأظن أنه قد أن الأوان لمواجهة هذه الآفة العامة .

إن هذه الآفة هي التي لمعتني إلى طرح الأسئلة التي طرحتها (والتي ظلت بلا إجابة) على ببليوجرافيا فريق السكوت — جونز في الجامعة الأمريكية ، فما كنت أظن أن عدوى العجلة قد أصابت بذاتها هذا الفريق المتميز . وأول سؤال عن علاقة الببليوجرافيا التي أعدها فريق السكوت — جونز في الجامعة الأمريكية (ونشر في « هذا السفر القديم ») ببليوجرافيا كوبر شويك ، وعدم

القصة واسم المجلة أو الجريدة ، وتاريخ النشر ، والصفحات المطبوعة فيها ، والمغايرة بين عنوان القصة في الدورية والمجموعة ، وغير ذلك من معلومات . ولكن بيليجرافيا فريق السكوت - جونز استبعدت أرقام الصفحات المطبوعة فيها القصة وأغلقت بعض التوضيحات المهمة المصاحبة للعنوان من مثل التغير في عنوان القصة أو إعادة نشرها تحت عنوان آخر أو في مجموعة مغفلة ، والمجرى في ذلك كما ينص هامش الصفحة الأولى من البيليجرافيا : « قصر الوقت المخصص للطبع » . وهذا مبرر يدفعنا إلى تكرار السؤال : ولم المجلة أصلا ؟ ألم يكن الأجدى الصبر إلى أن تكتمل دقة العمل البيليجرافيا ؟

إن المجلة لم تؤد إلى غياب بعض التوضيحات المهمة ، واللوان من الخطأ والسهو يمكن استقصاها مستقبلا ، في بيليجرافيا فريق السكوت - جونز فحسب ، بل أدت إلى وجود نقص جوهري لا يمكن التغلب من خطره ، فالبيليجرافيا بوضعها الحال ناقصة في مواضع ، وتتطوى على أخطاء في أخرى ، وأشكال من السهو في ثالثة ، وتلك صفات لا تجعل منها مرجعا يوثق به كل الثقة عند من يريد دراسة يوسف إدريس دراسة جادة في المستقبل . ونحن نشكر للدكتور السكوت تنبيهه على بعض ذلك حين قال : « والمرة الثانية لم نتكهن من مراجعة واستكمال المادة التي تجتمعت لدينا على الوجه الذي نرجو » ، ونحن أكد « أن البيليجرافيا لا تضم من مقالات يوسف إدريس سوى ما نشر بعد ديسمبر سنة ١٩٨٧ » ونحن أرجع ذلك إلى « قصر المادة المتاحة ، ولظروف شهر أغسطس » . ولكن تبقى الحقيقة التي لا يخلف من واقعها الاعتذار ، وهي أن نقصان البيليجرافيا لا يجعل من وجودها مبررا لأن يتصف

العلماء في فريق السكوت - جونز . وهذا موقف يدفع إلى تكرار السؤال : إذا كان كريب شويك قد نَسَ على ما افاده من جهد فريق السكوت - جونز ، وأكمل هذا الجهد بما كان من ثغرات البيليجرافيا القيمة التي نشرها عام ١٩٨١ ، فلماذا لم ينه الدكتور السكوت بالجهد الخاص الذي انطوت عليه بيليجرافيا كريب شويك التي صدرت قبل الصورة الأولى (الأقل اكتمالا) المنشورة في « ادب وثق » بست سنوات وقيل الصورة الثانية (الأقل نقصانا) المنشورة في « السفر القيم بـست سنوات ؟ إن تنويه كريب شويك بما افاده ، وذكره اسم أكثر المؤلفين جونا له في فريق السكوت - جونز ، أمر عادي في تقليد البحث العلمي ، ولكن عدم التنويه ببيليجرافيا كريب شويك ، وعدم ذكر أسماء المؤلفين في فريق السكوت - جونز ، يدخل فيما يبعث على السؤال الذي لا إجابة عنه ، سواء في مقفلة البيليجرافيا المنشورة في « السفر القيم » أو التعليق الذي نشره الدكتور السكوت في العدد الماضي من « إبداع » . هذا السؤال نفسه يبعث على سؤال آخر يرتبط بالتدقيق في المعلومات المصاحبة لمواد البيليجرافيا .

ومن الحق أن نقول إن بيليجرافيا فريق السكوت - جونز تزيد على بيليجرافيا كريب شويك بالكثير اللات من المواد ، ولكن من الحق - أيضا - أن نقول إن بيليجرافيا هذا الفريق تنقص في بعض حقول المواد من ناحية ، وبعض الطرائق الإخراجية الخاصة بتقديم المواد من ناحية ثانية ، وفي هذا المجال ، فإننا نلاحظ قصورا الجانب الخاص بمقالات يوسف إدريس في بيليجرافيا فريق السكوت - جونز . ومن ناحية أخرى ، فإننا نلاحظ أن ببليوجرافيا كريب شويك تنص ، في حلة القصص المنشورة في الجرائد والمجلات ، على اسم

الكتاب الذي يضمها بأنه « مسيحي من الآن ، ويون أدنى شك ، المرجع الأساسي لأي دراسة جادة لادينا الكبير » يوسف إدريس فالحق منسرب في نسغ الاعتذار نفسه .

ولا أريد أن أستقصي مظاهر النقصان في هذه البيليجرافيا، فكل ثقة في أن الدكتور السمكت سيمالج هذه المظاهر على خير وجه . ولكن لأيد من القول إن الإشارة إلى ترجمة التحليل المضموني في كتاب كريب شويك في عدد القصة الذي أصدرته « فصول » عام ١٩٨٢ (وأيس ١٩٨٧ كما تنص للبيليجرافيا) هو النتيجة الحتمية للعجلة والتسرع في الإعداد . ولا سبيل إلى الدفاع عن هذه النتيجة سوى أن نعى أن العجلة - في العلم - من الشيطان ، سواء كنا في شهر أغسطس أو شهر يناير . والطريف حق أن الدكتور السمكت يبرر الخطأ الذي وقع (عندما وصفت للبيليجرافيا التي أشراف عليها التحليل المضموني من كتاب كريب شويك بأنها « تلخيص مضمون كتاب كريب شويك عن إدريس ») تبريراً مؤداه أن من يقوم بعمل بيليجرافيا ليس مطالباً بقراءة كل ما يجمع ، وأن « المتصفح في سرعة ، خلط بين الترجمة والتلخيص لأن الترجمة اقتصر على جوانب التحليل المضموني وقامت بما يشبه « المونتاج » لكتاب كريب شويك . ولكن الدكتور السمكت ينسى أن البيليجرافيا أخطأت - أولاً - في التاريخ للترجمة ، وأن الترجمة - ثانياً - تقل ترجمة بغض النظر عن الأقسام التي تترجمها من الكتاب . يضاف إلى ذلك أن « المتصفح في سرعة ، لا يمكن أن ينتج بيليجرافيا دقيقة يمكن القاء بها . صحيح أننا لا نطالب هذا « المتصفح » بقراءة كل ما يجمع عناوينه من أعمال . ولكن الأمانة العلمية تفرض عليه أن يعمل بما يستحق

معه حصة « المتصفح في بطء » وأيس « المتصفح في سرعة » . وأول فعل ذلك لثم تصويب التاريخ الخطيء للترجمة أولاً ، واكتشف - ثانياً - من تقديم المترجم للترجمة (مجرد التقديم) ما يؤكد له أنه إزاء ترجمة .

ولا أريد أن أتصيد سقطات هذا « المتصفح في سرعة » الذي اعتمدت عليه ببليوجرافيا فريق السمكت - جوبز ، ولكن يكفي أن أتوقف - للتحليل على خطأ هذا النوع من التصحح وعدم أمانة نتائجه - عند عدد فصول نفسه عن « القصة القصيرة » الذي نشرت فيه ترجمة كريب شويك ، وهو العدد الذي نظرفيه « المتصفح في سرعة » سامحه الله . إن هذا المتصفح المتعجل يشير إلى هذا العدد ، في المادة التالية من البيليجرافيا (ص ١٠٢٨) على النحو التالي :

كثيرين كويهمهم وفاتن إسماعيل مرسى (ترجمة) - عرض الدوريات الإنجليزية : المجتمع والجنس في قاع المدينة - (ترجمة) لملقة كاترين كويهمم والتي نشرت في مجلة الألب العربي عن رواية إدريس قاع المدينة فصول ٧ - ٩ / ١٩٨٢ .

ما الذي نفهمه من هذه المادة ؟ نفهم أننا إزاء ترجمة (والكلمة تكررت مرتين وبين قوسين للتبني) لبحث كاترين كويهمم عن « الجنس والمجتمع في رواية يوسف إدريس : قاع المدينة » (هكذا في أصل العنوان الإنجليزي للمقال) . ولكن واقع الأمر ، للأسف ، أننا لسنا إزاء ترجمة بل إزاء تلخيص لمقال كاترين كويهمم ، وهذا التلخيص يحل عموداً واحداً فحسب في عرض يتضمن ملخصات لخمس مقالات ، أعدت فانتن إسماعيل

ويبحث عنه في مجلة الإذاعة والتلفزيون . ولكنه لن يجدده فيها . وأن يجدده في هذا التاريخ في أي مصدر آخر ، فاللغز منطوق في عدد واحد مزدوج من مجلة المسرح ، صدر بمناسبة مهرجان القاهرة الدولي الأول للمسرح التجريبي ، وهو العدد السابع والثامن معا ، أي عددي يناير - ديسمبر ١٩٨٨ وأيس الأساس من أغسطس . ماذا يمكن أن يقول هذا الباحث عن هذه البيبلوجرافيا سوى : تستحق المجلة !

ولأنني أرجو لهذه البيبلوجرافيا أن تكتمل فاشتدتها وتصحب رحلما يوثق به ، ونرجو للمضامين عليها أن لا يستجيبوا إلى أي دوافع انتفاعية أو تكريم انتعالي ، يندفع فريقتها إلى التصلل أو « المتصلح السريع » ، فإني أطرر مجموعة من الملاحظات الإضافية قد تليد في إكمال هذه البيبلوجرافيا . وأولى هذه الملاحظات ترتبط بالتدوية بالجهود السابقة . وإذا كنت قد ركزت على كبر شويك فإني أضيف إلى منطقة التدوية بالذكر « على الأقل » سيد النساج . وألحق أن البيبلوجرافيا قد نكرت كتابين لسيد النساج عن « اتجاهات القصة القصيرة » و« بانوراما الرواية العربية الحديثة » . لكن الدقة تكتمل بعدم السهو عن كتابي : دليل القصة القصيرة المصرية - مصحف ومجموعات ١٩١٠ - ١٩٦١) وهو أول عمل بيبلوجرافي عن القصة القصيرة المصرية (هل أقبل العربية ؟) صدر عام ١٩٧٢ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقد بذل فيه صلبه جهدا يستحق التدوية بالذكر على الأقل ، خصوصا علما تصدر أول بيبلوجرافيا عن كتاب يرتبط إبداعه بالقصة القصيرة .

مرسى في القسم الخامس يعرض الدوريات الإنجليزية من العدد نفسه الذي نشرت فيه ترجمة كريب شويك . هل يرجع الخطأ هذه المرة إلى المترجم الذي أريك « المتصلح في سرعة » أم إلى « لهوجة » المتصلح « في سرعة » ؟ لقد أصبحت الترجمة تلخيصا في حالة كريب شويك ، وأصبح التلخيص ترجمة في حالة كاترين كويهام ، وذلك في مادتين متعاقبتين من مواد البيبلوجرافيا . فماذا عن الدقة ؟ وماذا عن بقية المواد ؟ إنها المجلة التي يمكن أن تنتهي إلى تضليل القارئ الذي يسعى إلى الإفادة من هذه البيبلوجرافيا التي أن يكون لها قيمة ألا بتخليصها من مطالب المجلة التي لا يمكن الدفاع عنها إلا بتصويب أخطائها وأيس تبريرها ، مهما كانت طرافة التبرير ، فالعلم لا يعرف « المتصلح في سرعة » بل الذي يصبر صبرا جميلا ليحقق الدقة .

إن افتتار هذه الدقة ، في حالات لاقت من البيبلوجرافيا ، يقدم في ذاته دليلا على أننا ينبغي أن نتخذ من التعجل في حياتنا الثقافية وأنشطتنا العلمية بوجه عام ، وضرورة تنقية هذه البيبلوجرافيا من شوائب « التسرع » الخطرة ، وأهمية أن نطوّر الدوافع الانفعالية - مهما كان نبيلها - التي تدفعنا إلى المبادرة بإصدار أصال نعتد عنها ، فالنتيجة يمكن أن تكون تضليل الباحثين وأيس إغاثتهم . وأضرب لذلك مثلا واحدا فحسب ، فهو يفنى عن غيره . هب أن باحثا في المستقل أراد أن يتتبع أصداء مسرحية « البهلوان » ليوسف إدريس . سيتوالت عند الإشارة إلى مقال نافذ واحد هو حازم شحاتة في هذه البيبلوجرافيا على النحو التالي :

حازم شحاتة : علامة الانتاع ومستويات

وتتصل ثانية هذه الملاحظات بأن كل المقالات الموضوعية تحت عنوان « شهادات » (ص ٤٢ - ١٠) ليست من باب الشهادات وإنما هي مجموعة من المقالات والدراسات عن كتابات يوسف إدريس .

وترتبط ثالثة هذه الملاحظات بمقالات يوسف إدريس ، وقد انحصرت البيبلوجرافيا على مقالات « الأهرام » في الفترة من ١٢ / ١ / ١٩٨٧ فصحب . وفي هذا المجال لا يكفى استكمال المقالات بما نشر قبل ذلك منذ ١٩٥٤ (على ما لذكر) إلى أواخر ١٩٨٦ في الجرائد والمجلات المصرية مثل المصري والجمهورية والشعب والأهرام وروزاليوسف وصباح الخير والكاتب والكواكب والإذاعة وآخر ساعة وحواء وغيرها ، فلابد من الاهتمام بالجرائد والمجلات العربية (مثل الأدب وغيرها) معلمة ، والنظيفة بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ بخاصة ، فقد اضطر يوسف إدريس إلى الكتابة في صحف الكويت وغيرها من الاقطار التي كان ينتقل بين جرائدها ومجلاتها نتيجة تقلبات الوضع السياسي . ويكفى التذكير بمقالاته عن حرب أكتوبر التي جرت عليه غير قليل من المشكلات .

وإن يقود استيعاب دلالة للملاحظة السابقة إلى المزيد من التتبع في طباعت أعمال يوسف إدريس ، وإمكان طبعها ودر نشرها ، فإنه يقود إلى ضرورة الاهتمام بالمجموعات القصصية التي ضمت قصصا له ، من مثل كتاب « الوان من قصة القصعة » الذي قدم له طه حسين واختتمه محمود أمين العالم بدراسة القصص ، وكتاب « قصص واقعية من العالم العربي » وقد قدم له محمود أمين العالم وغائب لرمزان ، وقد صدر الكتابان عام ١٩٥٦ عن دار النديم ، وكلاما مجرد مثل يثنى عن غيرة . يضاف إلى ذلك ، على سبيل المجاورة

لحسب ، الأعمال المترجمة ليوسف إدريس والمجموعات التي تضمنت أعمالا من إبداعه .

وترتبط الملاحظة الأخيرة بما ينبغي استكماله واستدراكه من الكتب التي تتعرض ليوسف إدريس ، والتي لم تشر إليها البيبلوجرافيا ، وأشهر - بدورى - إلى بعضها على سبيل التمثيل الذي يحمله حجم التعقيب لا الحصر :

— الفريد فرج ، دليل المقترح الذكى إلى المسرح ، القاهرة فبراير ١٩٦٦ (مقالة من الفرافير بين المصرية والإنسانية) .

— خالدة سعيد ، حركية الإبداع : دراسة في الأدب العربي الحديث ، بيروت ١٩٧٩ (قسم عن لغة الآى آى) .

— على الراعى ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصرى ، القاهرة نولمبر ١٩٦٨ (والكتاب استجابة إلى ما أثارتة دعوة يوسف إدريس بعنوان « نحو مسرح مصرى » من أصداء) .

المسرح في الوطن العربى ، الكويت ١٩٨٠ (ورقة عند ما أثارتة الفرافير وتطليل لها) .

— عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالى ، للدار البيضاء ١٩٨٥ (يتضمن استجابة مفارقة إلى دعوة يوسف إدريس) .

— السعيد الورقى ، تطور البناء الفنى في أدب المسرح العربى المعاصر ، الاسكندرية ١٩٩٠ (أقسام من « ملك القطن » و « الدعوة إلى مسرح الاحتفال والمشاركة » و « المهزلة الأرضية ») .

ولا أريد أن استعطر في مزيد من الاستدراكات ، فحسب القارئ تلك الإمثلة التي تؤكد ما أريدت

وقد اثار هذه القضية معرض أليم في صيف ١٩٩٠ في ثلاثة متحف بمدينة نيويورك في آن واحد تحت اسم « معرض العقد : أثر الهوية في الثمانينيات » . وكان ، قبل ذلك بعام ، قد أقيم في باريس معرض دولي باسم « سحرة الأرض » . وقد سعى القائمون على المعرضين أن يُنصِّفوا الفنانين خارج الاتجاه السائد الغربي . وفي مقالات كتالوج « معرض العقد » ، عولت كلمة الجودة ككلمة مفردة وشعارية تربط معاً الشكل أو الجماليات الأوروبية وحكم الرجل الأبيض عاشق المغاير .

وفي مقال عن « سحرة الأرض » ، كتب الناقد بنجامين بوشلوه ، في مجلة « آرت إن أمريكا » ، يقول « أن الاداة الرئيسية التي استخدمتها ثقافة الذكر الأبيض الغربية ، بصورة تقليدية ، لاستبعاد أو تهميش جميع الممارسات الثقافية الأخرى هي المفهوم التجريدي (للجودة) » .

كما اثيرت في السنوات القليلة الأخيرة قضية الجودة في حملات الجدل حول سياسات وكالة « المنحة القومية للفنون » . ولا تزال تتضارب الآراء في تعريفها ، فهي بالنسبة للبعض ، مثل العلم الأمريكي ، رمز لكل ما هو نبيل وراقي في الفن الغربي

والثقافة الغربية . وهي لاخرون تمثل القمع الفني والثقافي . وفي بعض الأحيان تتبع الخلافات لتجاهلات سياسية صارمة . فاليابانيون ، عادة ، يحتضنون الكلمة . وأولئك الذين ينتهون إلى اليسار ، الأمريكي طبعاً ، ينشون بها . فمن هم أولئك الذين يستخدمون الكلمة والذين لا يستخدمونها ؟

يقول مايكل برنسون أن مفهوى المتحلف والناقد وتجار الفن والفنانين ، الذين كانوا على نحو ما من اتباع جريشورج ، لصياً دوراً أساسياً في المحافظة على اتقاء شطة الكلمة . وكذلك المتحلف التي تتعامل مع الفن الاقدم ، حيث توجد خطوط توجيهية لتعديد الجودة . وجميع هؤلاء يؤمنون بأن تقليد الفن الغربي العظيم يعتمد على فكرة الشكل — وعلى الفكر التوازن والتماسك والنظام والجمال التي يرتبط بها الشكل . وهم يخشون ، إذا تمّ التخلي عن كلمة الجودة ، أن تصبح جميع الاحكام نسبية وتعمّ الفوضى . كما يعتقدون أن زيادة الضغط على التجالرييات والمتحلف لاختيار الفنانين ، لا هي اساس الجودة ، ولكن هي اساس اللون والجنس ، ان تؤدي إلى عدالة اجتماعية . بل ان هن من الدرجة الثانية والثالثة .

ولا يقل رة الفن المتحلف الكلمة الجودة قوة « فليسلر السيفي » ، يميل إلى رفض الكلمة وينتظر إلى الجودة على أساس أنها فكرة أوروبية تنكر صلاحية الفنانين الذين يعتبرون المضمون ، وليس الشكل ، القضية الأساسية . وفي تقييمها كتكالوج « معرض العقد » ، تربط نيادا بيراسا ، صغيرة متحف الفن الهسباني المعاصر ، أحد اللقسات المنظمة للمعرض ، تربط الشواغل الشكلانية « بالتقليد الأوروبي الكلاسيكي » ، وتعلن أن الثمانينيات كانت معنية بقضايا المضمون وليس الشكل .

ويرى الناقد أن الذين يرفضون الكلمة لا يعتبرونها رمزاً لجمال ، بل ينظرون إليها كرمز للاستبعاد . والجودة ، بالنسبة لهم ، نسبية ، وأن المقارنات الفنية التي أجريت باسمها — العتق ، فيها عدا بعض الاستثناءات البلهاء — ضراً بالفنانين الذين لا ينتهون إلى الذكر الأبيض عاشق المغاير .

ولتصيح تحديد الذكورة وعشق المغاير ، يلاحظ الناقد أن اللقسات المعنية باللون المعاصر التجريبي مثل متحف نيويورك للفن المعاصر ومتحف الفن الهسباني المعاصر ، ومتحف

الاستوديو في مارلم ، وهي مؤسسات نيويورك الثلاث التي نظمت « معرض العقد » حول قضايا المضمون الثقيلة ، مثل الجنس ومرض الإيدز والتفكك والبيئة ، لا تركز مقال نورة من التعاطف مع كلمة الجودة .

وفي مقال بكتالوج المعرض ، تكتب لوري ستوكس سيمز ، أمينة مساعدة للفن القرن العشرين بمتحف متروبوليتان ، عن الكفاح الطويل « للنساء وعشاق الفن والأمريكيين » « بين قوسين » المنحدرين من أصول أفريقية ولاتينية وأسيوية وهندية أمريكية » ، لكن تعترف بقيمهم الثقافية مؤسسية تدعم الثقافة الغربية باعتبارها « المعيار الوحيد الذي يحكم به على مؤهلات مثل « الجودة » و « الجمال » ، بل و « الحق » أيضا .

ولا يقتصر النزاع حول الجودة على الولايات المتحدة . فقد كتب جان — هوير مارتن ، مدير مركز بومبيدو ، في مجلة Art in America ، عن معرض « سحرة الأرض » ، يقول « لقد كُسي مصطلح الجودة ، من قاموس ، حيث أنه لا يوجد ببساطة أي نظام مُقنع لوضع معيار للجودة . ونحن نعرف معرفة جيدة أن ما يهم النقاد ليس هو

مضمون اللوحة ولكنه الخصائص الشكلانية والتشكيلية .

وكان هذا المعتقد جوهرياً للنقاد جرينبرج ، الذي بنى على فكرة الشكل الهالم ولكنه خفيق مفهوم الجودة بدرجة غير مسبوقة . وقد ربط الجودة في القرن للعصر بالفكر التجريدي ، وهو يعتقد أن المضمون الأساسي للفن ينبغي أن يكون فناً .

وكان لا مفر من رد فعل . وفي الستينيات ، بدأ اندى وورمول وفنانو « الهيب » الآخرون يبدعون فناً من الحياة اليومية كانت أفكار الشكل الموجودة بالنسبة له لا معنى لها . وتزايد عدد الفنانين الذين بدأوا يرفضون الربط بين الجودة والشكل ويصنعون فناً يتطلب أن يُفهم من حيث المضمون الشخصي والتكافؤ والسياسي .

والفكر الذي أثار عاصفة من الجدل حول الجودة في عام ١٩٩٠ ، الذي ظهرت فيه دراسة مايكل برنسون يتسم بعلاقة متوترة وغير مستقرة بين المضمون والشكل ، فمن المستحيل ، كما يقول ، تجاهل أو إبطال مفصول المضمون في فوتوغرافيات روبرت مايلنروب التي تصور لقاعاً جنسية متطرفة وصورة أندريس سيرانو الفوتوغرافية التي

تصور مشهد الصلب غاطساً في وعاء مليء بالبول . ويصور هذان العملان ، اللذان يفتقران إلى وجود إحساس سائد بالنظام والهارموني ، مثل « معرض العقد » أميركا يبدو فيها كل شيء معزولاً ، ولا يكاد الهارموني حتى يبدو حلاً .

ويعد حوالى عام ونصف ، منذ نشر دراسة مايكل برنسون ، وجدت نفس مدفوعاً إلى التفكير من جديد في قضية « الجودة » غير المسبوقة ، ناهيك عما في ربطها بما يُسمى « بالذكر الأبيض الخليل إلى عشق المغاير » من تصنف ومخالطة ، ولا أقول ذلك دافعاً عن الرجل الأبيض ، ولكني أعتقد أن هذا التعريف ، بهذه الصورة من التحديد ، متأثر إلى حد كبير بعقيدة ذنب يشعر بها المثقف الأمريكي المعاصر تجاه ضحايا الإيدز الذين يستلهم دعاة عشق المائل لإسباغ الشرعية على ميولهم الجنسية وقبول المجتمع لها . وأعتقد أن النحت اليوناني نفسه لا يعرف هذه التفرقة .

أما الاتهام بأن الجودة هي في الأصل فكرة غربية فهو اتهام باطل . لأنه لا يمكن أن يكون هناك تعريف واحد لها ، وهي مفهوم نسبي تختلف من ثقافة إلى أخرى ، بل قد

اختلاف الثقافات . فالجودة تتحقق في كل من الفن المصري والأشوري واليوناني والروماني الخ ، ولكن معاييرها تختلف في كل من هذه الفنون تبعاً للظروف الاجتماعية والفكرية . والسياسية وحتى البيئية التي قامت على أساسها تلك الحضارات .

ومع ذلك ، لا بدّ من الاعتراف بأن هذه القضية لم تحسم بعد . ومن ثمّ ، من المستحيل بداهة محاولة ، مجرد محاولة حسمها على وجه أو آخر في هذا اللغال ، خاصة وأنّ هذه لم يكن هذا الأمر منذ البداية ، قد يذكر القارئ أنّي لست في هذا المكان من قبل بصورة عابرة إلى بعض فناني نيويورك الشبان الذين لفتوا الأنظار في الثمانينيات إلى أحد أحياء قاع مدينة نيويورك المنسية « الإيست فيليدج » . وكان ظهورهم المصحوب بصخب الإعلام بمثابة إحياء لمهد الحى « الذهبى » ، الذى ارتبط بشعراء وفنانى « البتنيك » في الستينيات . وكان من بين هؤلاء الفنانين جيف كوز Jeff Koons الذى عُرف بأسلوبه الانتحال ، حيث بدأ نشاطه الفنى بنقل صور إعلانات السجائر بطرق الطباعة الآلية التقليدية « الفوتوليثوجراف » ، على قماش مشدود ، وبخامة الزيت ، في

مساحات كبيرة ، وانتقل من لوحة الإعلان إلى التقاط التماثيل المصنوعة من الخزف والبورسلين التى تباع عادة في المحال الشعبية التى تجتنب الطبقات غير المثقفة والتى تقتصر إلى الحسّ الجمالى وتميل بطبيعتها إلى الأشياء التقليدية المبتذلة ، ويرسلها إلى مسبك ليصّب منها مستحضات مكبّرة ، أو ينفس الحجم من « الإستيتيليس سنيل » ، أو الصلب غير القابل للصدأ .

لقد اعتدى هذا الفنان منذ البداية ، فيما يبدو ، إلى قاعدة الذهبية الخاصة التى حققت له النجاح المادى ، والفنى ، إذا سلّمنا على نحو مطلق ، بأن كتابات النقاد المروءين . وحتى إقبال المتاحف الأمريكية والأوروبية على عرض أعمال فنان معين ، وتهافت أصحاب المجموعات المروءين على اقتناء هذه الأعمال ، دليل كافٍ على أهمية وجبة هذا الفنان ، وإن كان تأويل ذلك على نحو مخالف ، لا يمكن قبوله بسهولة . فقد تعلّمتنا ، للأسف كيف نحكم على عمل فنى من النقاد والمفكرين الذين أقرروا هؤلاء الكتّاب ، كما أننا لولا المتاحف القريبة لما عرفنا كيف نحافظ على تراثنا القومى . ولكن ، كما نقضى

سنة الحياة ، لابدّ لطلّاب العلم ، ذات يوم ، أن يشبّ عن الطوق ويختلف مع معلمه ، وقد يبلغ هذا الخلاف من التعقيد حدّ الانشقاق .

وبالذلل ، ومع حرصى الشديد على متابعة معظم ، إن لم يكن كلّ ، إذا كان ذلك ممكناً ، ما يكتب عن الفن الحديث والمعاصر ، لم أجد أقبيل أحكام وتاويلات وتفسيرات النقاد والمؤرخين الفنين ، ووصفة خاصة ما يتعلق منها بأعمال فنانين أتابعهم على مدى سنوات طويلة من كتب ، على علمتها ، وهل يقبل نقد يحترم عقله أن يزبد أو يحاول الاقتناع بكراء لا تمتدّد إلى أساس من المنطق ؟ خاصة وأن أصحاب تلك الآراء أنفسهم لا يتربّدون في مناقضتها ، لا نتيجة تحول ثورى في العمل موضوع النقد ، ولكن لأن العمل الذى أقرّوه في البداية بما ليس فيه ، دخلوا عليه من القيم التشكيلية والفلسفية الملققة ما أدخل في روح الفانس ، ولا يستثنى منهم النفاشرين وأصحاب الجاليريهات وأمناء المتاحف أنهم أمام فنان جاد وثورى .

وتعود إلى جيف كوز ، الذى يقولها صراحة أن مايكل جاكسون ، مغنى البوب الذى يتمتع بلقب النجم الأعلى ، هو ملكه الأعلى .

فقد طوّز أسلوب إنتاجه خلال السنوات القليلة الأخيرة ليقابل مع أساليب الإنتاج الصناعي التقليدية . فاللوحات هي في النهاية ثمرة جهود كوكبة من المصورين الفوتوغرافيين والفنيين المتخصصين في فصل الألوان ومعامل التضييق والتكبير وطباعة الفوتوغراف .

وتختتم روبرتا سميت مقالها بقولها وإذا كان كوز فناناً شاعراً وعلى نحو ما حدث ، فهو ، على أية حال ، ذكي ومبتكر أيضاً ، وهو يملك القدرة على تصنيف الأشياء بطريقة تتّفق مع كونه فناناً حقيقياً . ثم تقول وبالرغم أنه من الصعب معرفة كيف سيتطور مزيجه الخاف من الفانتازيا المرافقة والطموح الصلّاق ، فهذا المعرض يساعد على تحديد بعض أعمق التوجهات في داخل عالم الفن المعاصر ، وهذا شيء في حدّ ذاته .

أما الردّ على التساؤل المطروح ، فيتكلم به الفنان نفسه . فمنذ عام تقريباً . التقى كوز بممثلة تخصصت في العمل بالأفلام البورنوجرافية ، وهي تحتل الآن مقعداً بالبرلمان الإيطالي ، لينا ستال ، التي تشتهر باسم شيشيولينا . وكان ثمرة هذا اللقاء لوحات وتماثيل نفّساً حريفيين كعنوان نقلاً عن صور فوتوغرافية

تصوّر الفنان مع صديقته نجمة الأفلام الجنسية في أوضاع فلفسة ثلاث ضخمة إعلامية عندما عرضت في بيتال فينسيا الأخير .

ويبدو أن جيف كوز انتشى بهذه الفضيحة الفنية الجديدة فعقد العزم على استثمارها حتى النضاع . وكانت النتيجة تلك اللوحات والتماثيل التي يعرضها حالياً في جاليري (سونا بند) في نيويورك ، ويعرض نصفاً منها في ألمانيا في نفس الوقت .

وجاءت أعمال الفنان الأخيرة بمثابة صدمة ، إن لم تكن صفة ، لجميع النقاد الأمريكيين والغربيين الذين كانوا إلى عهد قريب ، يعاملون أعماله بجديّة ويحاولون أن يؤدّوها تأويلاً متصفاً وملفلاً . ويتنسى هذه الأعمال إذا أردنا تصنيفها - إلى عالم البورنوجرافيا البذيئة - إلى core pornography ، الذي يقتصر على الأفلام والمجلات الجنسية التي يدلولها الناس في سرّية . ولكن الشيء الذي يثير الدهول حقيقة أن تعرض هذه الأعمال في قاعة هامة معروفة بتقبّلي فناني الالان جارد .

والأهم من كلّ ذلك أن جيف كوز كان يستطيع ، اعتماداً على رصيده من اهتمام النقاد وأصحاب المقتنيات

الفنية بكل سخافاته ، أن يحقق نومه إلى مزيد من الأضواء والمال بدون أن يضطر إلى مضايقة زوجته أمام الملا وعرض عضويهما التتاسليين للفرجة .

ويؤكد كيملمان أن أعمال كوز المصطنعة والرخيصة فيما تصوره من أجواء وعواطف ، لا تختلف أساساً عما يمكن أن يشاهده المرء في مجلة Hustler (مجلة بورنوجرافية) مترجماً إلى حجم شاشة السينما . ثم يقول أن أعمال الفنان تواصل الاحتفال بالفشاء ، والتجذّر من أي معنى ولا واقعية الحياة المعاصرة اللبذنية ، وهي الآن تمتد إلى مجال الجنس . ولكن يبدو أن الفشاء الذي يكشف عنه الفنان هو خواؤه أساساً .

هذا هو جيف كوز الذي يبيع النسخة من أحد تماثيله بحوالي نصف مليون دولار . وهو الفنان نفسه الذي ربط النقد بين أعماله وأعمال ليوناردو دالفنشي ومايكل دوشامب .

فهل يستطيع المرء بعد كلّ شيء أن يجد بصورة مطلقة معنى الجودة أو الخاصية الزاهية للحياة أو القيمة الجمالية في عمل فني ؟

سارتر وميراث ماركس

دون أن ينشئ وجوديته ؟ وكيف يوفق بين الهوية الماركسية وبين قوله في نقد العقل الجدلي عام ١٩٦٠ بأن « الأساس الوحيد للجدل التاريخي إنما هو التركيب الجدلي للفعل الفردي » (« نقد العقل الجدلي » ط ١ ص ٢٨٠ ، باريس ، دار جاليمار) ؟ هل لهذه الأسئلة جواب لم نسلم بمباراة رواية الفيلسوف « كل موجود يولد بلا سبب ويستطيع به العصر عن ضغط منه ، ويموت بمحض المصادفة » ؟

ولد « جان بول سارتر » لأسرة ثرية ، وكانت تنشأته الأولى في مدرسة هنري الرابع الباريسية الراقية التي علم فيها « بيرسون » ١٧٣

جديد المبادئ المعروفة التي أتى بها سارتر إلى أنصار المذهب الوجودي والمنهج الفينومينولوجي والبحث الانطوائجي وأن تقلب كل علاقة الوجود بالمادية التي أثلمها سارتر ، بل سنحاول البرهان على زيف الحصلة الراهنة في فرنسا حول الزعم بأنه سبق له أن نشر بالقزوال الحتمى النهائي للفلسفة الماركسية . ولقائمة الدليل المكس على اقتتران الوجودية بالماركسية اقترباً جوهرياً في نظر سارتر إلى درجة اعتباره الوجودية جزءاً لا يتجزأ من الفلسفة الماركسية . وكيف يزيل الكل دون أن يذول الجزء ؟ وكيف ياتل الفيلسوف الوجودي بالبقاء الحتمى للماركسية

أذاعت قنوات التلفزيون الفرنسى والراديو ، عدة حلقات طويلة حول الفيلسوف والكاتب اللصمى والمسرحى والنقد جان بول سارتر (١٩٠٥ — ١٩٨٠) وحاول كم هائل من الإصدارات الضخمة زرع فكرة محددة في أذهان عامة الناس وخاصتهم ، ألا وهى أنه قد سبق زمانه ويشر سلفاً بالانهيارات والزلازل التي نشاهدتها يومياً على شاشات التلفزيون ونحجز عن فهم أصولها وكافة فروعها ، باستثناء أن منشأ الكارثة هو ضياع الماركسية والمشيوعية والاشتراكية ، ومساخر الأفكار التقدمية .

بيد أننا لن نقف هنا في حدود عرض

وه الآن ، دخلها في العاشرة من عمره ، وتعرف فيها بزميله بول بيزان الذى سيصبح فيما بعد أحد أكبر المفكرين الماركسيين . ومكث فيها حتى دخل سنة ١٩٧٤ مدرسة المعلمين العليا . ويذكر « سارتر » في « أسئلة في المنهج » عنوان مقدمة « نقد العقل الجدلي » ، أنه لم يقرأ كلمة في الماركسية خلال سنوات التكوين الفلسفى وغير الفلسفى من المدرسة إلى البيت إلى الأجراسيين ، التى رسب فيها في المرة الأولى سنة ١٩٧٨ بسبب تحرره من القيد الرسمية في التفكير . والواقع إن « سارتر » قد قرأ الماركسية بعد أن أتم مذهبه في الحياة والفكر ، فعندما كان طالباً في جامعة السوربون ومدرسة المعلمين العليا خلال عقد العشرينيات من هذا القرن . لم يتعرف مرة واحدة - حسب قوله - ولو على نحو ما يشاء من أوليات النظريات الماركسية ، بالإضافة إلى التحريم شبه التام لأفكار الفيلسوف الألماني الجبار « هيغل » ومفاهيمه الجدلية ، وربما كان أحد الأقصى للتفكير حول الماركسية والمحل يتحد في أسوار الآراء المسبقة والاحكام القبلية السابقة على الفحص والتفصيل

١٧٤

والنقد فضلاً عن خلق الساحة للفلسفة الماركسية في ذلك الوقت من مُعلم ومن موجه ، وعن غياب كامل لفكرة « البوات التحليل » الضرورية في عملية التفكير المنهجي المنظم الرصين . إلى جانب عزلة « سارتر » وجيله والجيل السابق واللاحق عليه عن الماركسية من الناحيتين الاجتماعية والفكرية ، كانت الماركسية نفسها بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي عام ١٩٥٦ تعيش مرحلة الانتقال من عصر الطفولة التي من الرشد والعقل والحرية .

مهما يكن من أمر بخصوص الماركسية نفسها ، فقد ذكر « سارتر » في (أسئلة في المنهج) شيئاً من ذلك الجو اللطاف التقيدى العام المحيط به ، وعلى وجه الدقة سيطرة الفزعة الإنسانية البرجوازية الأوروبية الحديثة المجردة التي دعا إليها في النصف الأول من القرن العشرين في فرنسا « ليون برونشفيش » (١٨٦٩ - ١٩٤٤) الذى تسلم مفايد الحكم الفلسفى بعد انزواء « هنرى برجسون » ووفاته (١٨٥٩ - ١٩٤١) ، حيث سعى في ذلك الوقت إلى نشر وترويج نزعة عقلية

ميتافيزيقية تتجاوز نزعات « هيغل » و« لاشلييه » بواسطة قراءة « كنت » على ضوء « سبينوزا » و« نيتشه » ، ويكتب بلول في مناسبة الذكرى المئوية الثانية لوليد « كنت » ضمن دراسته : « الفكرة النقدية ومذهب كنت » عام ١٩٢٤ ، إنه قد تجمعت في كنت وتركزت وتوافقت ، بفضل العلاقة الأصلية التى وضعها بين الحق وبين الإيمان ، الاتجاهات العظمى التى ألهمت سعى الفلسفة وتتازعت موافقتهم منذ يقظة العقد اليوناني .

بيد أن نزعة « برونشفيش » العقلية النقدية تستوحى مصدرها المحرل كذلك من فلسفة « بيسكال » و« سبينوزا » ، بل ويعد من خم المتخصصين في مذاهبها

لكن التاريخ الذى كان « برونشفيش » يتحدث عنه ، كان مفائراً تماماً لذلك التاريخ الذى كان يعذب « سارتر » ويثير عنده الفيلسوف المعجوج بالأم المملوس ومواجه الواقع . ولم يشترك « جان بول سارتر » مع كافة المثقفين الفرنسيين في صنع نعث « ماركس » على نحو ما نجد في (الكلمات

والإنشاء) لـ (ميشيل فوكو) وى كتاب «الانثروبولوجيا البنيوية» لـ (كلود ليفي-شترناوس) وغيرها من المؤلفات البنيوية ، لأنه وإن لم يقرأ الماركسية فقد شاهدها على أرض الواقع ، عبر كشافة العمال والجامر- حسب تعبيره - وكتكلم الضخم اللا واعي وراء الماركسية ، وهو التكل الذى اعتبره فى ذلك الحين تجسيداً واقعياً لفكرة مثالية وليس فى حد ذاته معنى يستمد جوهره الحيائى المموس من العناصر اليومية مثل كل شيء . وفى أفضل الفروض كان الطابع الاستغلال يبدو فى الذهان البرجوازية الصغيرة المثقفة وكأنه البرهان العملى على أن الصراع البشرى لم يجد بعد طريقه إلى الزوال وعلى أن العالم يجرى مجرى ماركسى دون أن يكون الفكر العلمى نفسه تحت سيطرة القواعد الماركسية ، كما تبدى ذلك فى ازدهار المقاومة الفرنسية ضد النازى ، واشتعال حريين عالميتين ، وقيام أول ثورة اشتراكية فى تاريخ الجنس البشرى .

وبالرغم من أن «سلوتر» عايش الماركسية ولم يكتف بمجرد قوابلها الفلسفية ، فهو قد سلم بالفعل بجملة من المبادئ العامة المرتبطة

بالماركسية تتلخص فى التمام النظرية بالظرف التاريخى الاجتماعى وارتباط السيطرة الفكرية بالسيطرة الاقتصادية - الطبيعية واتصال الممارسة وحركتها وأزماتها بجوهر الفلسفة ، وصياغة الفلسفة بوى الطبقة الصاعدة بذاتها ، وبقاء النظرية لأسس إعادة إنتاج يقين الطبقة الصاعدة . فمن الصعب فى نظره أن ن فصل بين «الإنسان الديكارتي» وبين صعود طبقة النبلاء والبرجوازية التجارية من جهة ، وبين «الإنسان الضمحل» عند «كفط» وصعود شريحة الطعام والمهندسين بعد ذلك بقرن ونصف القرن ضمن حركة التصنيع ، من جهة أخرى .

هذه جملة من المبادئ الأساسية فى الماركسية ، فهل كان «سلوتر» ماركسياً ؟ ويجيب سلوتر فى (أسئلة فى المنهج) ، إنه لم يكن وأن يكون ماركسياً ، لكن فلسفة الوجودية تتضمنها الماركسية ، وهى قسم أو فرع من جسم النظرية الماركسية . كما أن «سلوتر» له مفهوم خاص فى الخلق الفلسفى والإبداع النظرى بشكل عام ، فهو يرى أن عملية الخلق الفلسفى كالأرض السخية تمد كافة المجالات المعرفية والفنية

بالدفعة اللازمة للسبر إلى الامام . وكان «ديكارط» (١٥٩٦ - ١٦٥٠) صاحب الدفعة الإبداعية الأولى فى العصر الحديث ، أما صاحب الدفعة الثالثة والأخيرة بعد «هيجل» فهو «كارل ماركس» (١٨١٨ - ١٨٨٣) خالق أطلاق المعرفة حسب تصور «سلوتر» منذ القرن الماضى وحتى اليوم .

وجوهر الدفعة الإبداعية هو عزنا عن تجاوزها طالما ظلت قائمة ورأسبة بكامل عناصر اللحظة التاريخية التى ولدتها . وبما أن قوانين الاستغلال ما زالت تضغط حرية الواقع ، فمن الصعب الإعلان عن سقوط الماركسية .

هكذا وقف «سلوتر» عام ١٩٦٠ من الفلسفة الماركسية . وهكذا وقف من قضية الإبداع الفلسفى ومن قضية السقوط والانهار الفكرى وارتباطها بالواقع التاريخى . وذلك دون أن يتخفى فى أى لحظة عن جوهر فلسفته والتى تعبر عنها خير تمبير رواية (الفتيان) التى تقاطعت مع أبحاثه الفلسفية الدائرة حول فلسفة الظاهريات كما صاغها حينئذ «إدموند هوسرل» (١٨٥٩ - ١٩٣٨) .

بيت (رامبو) .. في منتهى اليمن



والأفكار والأشياء في ذلك الجانب
الأخر الغامض ، الكميل .

صنعنا قافلة صغيرة نحن
أيضا : أحمد عبد المعطى حجازي ،
سهير عبد الفتاح ، محمد سليمان ،
حلمى سالم ، عيد المنعم رمضان
ولنا ، وفي الإسكندرية كبرت القافلة
بشعراء الإسكندرية : عبد العظيم
ناجي ، مهاب نصر ، ناصر فرغل
وزملائهم .

لم تكن الفرصة متاحة للتعارف

في الإسكندرية

كان علينا أن نذهب يوم ٢٤ / ١٠ / ١٩٩١ ، إلى الإسكندرية ،
لنتلقى بالقافلة الفرنسية العربية التي
انطلقت على آثار « رامبو » من

الطريق إلى (عدن) يبدأ من
(باريس) ، هكذا كان الأمر في
رحلات الشاعر الفرنسي الشهير
« جان نيكولاس لوتر رامبو »
J. N. A. Rimbaud ، (١٨٥٤ -
١٨٩١) ، الذي مشينا الاحتفال
بذكره المئوية الأولى منذ شهرين ،
وكذلك كان الأمر أيضا في رحلة
القافلة الشعرية الفرنسية العربية
التي أحييت ذلك الاحتفال . إنها
السنة التي استنتها المسافر الأكبر
« رامبو » من أجل اكتشاف النفس

الامسية ، علم بجاذبة الشغب
السكندري ، فالتزم بإنزال الشعراء
بعد خمس دقائق حتى لو لم يكونوا
قد اكملوا قصائدهم ، وكان من
ضحاياهم الشاعر الفرنسي
« شامبون » ، والمصري وليد منير .

في صنعاء

حيات نفسى فى الطائفة لرؤية
صنعاء من جديد ، ورؤية الصداقاء
من الشعراء هناك ، وكان آخر عهدي
بهم منذ عام واحد ، بُعيد الوحدة
اليمنية العظيمة ، فى لقاء شعري
عربي إسباني تم تنظيمه فى صنعاء .
كان الشاعران الصديقان « عبد
العزیز المقلع » و « حسن الوزى »
هما أول من اهتمت بملقائهما ،
بحضور جلسيات (المليل) العالمية
بالمناقشات والمطاحات فى
صحبتهما .

لم نتوقع أن نجد فى صنعاء شبيها
من الشغب الفرنسى والاضطراب
الذى منعت الحساسية الدفينة بين
الشاعر « سوترو » وبين السفير
الفرنسى فى صنعاء ، فوجدنا عداء غير
مفهوم للقاللة ، ومحاوله مستتمة من
السفارة الفرنسية لاقصائهما عن
الاحتفال بالفتح بيت « رامبو » فى
عقد . كان مقررا أن يحضر الوزيران

كتيبات لهذا الشاعر الكبير ، ولزميله
« سوترو » ، فضلا عن ترجمته
لرائعته « رامبو » .

فى القاهرة

لم يشأ أحمد عبد المعطى حجازى
أن يترك القافلة فى القاهرة دون أن
يقوم ببعض ما لم تلم به وزارة
الثقافة : فدعا الجميع إلى بيته فى أول
ليلة من ليالى القاهرة ، وحين ذهبت
هالتي أن لجد بضمة وعشرين
شخصا جلوساً فوق الكرسي وعلى
الأرض ، ومع هذا الزحام لقد كانوا
سعداء بهذه الآلة ، وبهذا النصف
الذى يفتقدون بالتأكيد فى بلادهم . فى
هذه الليلة تعرفت على كثير من أفراد
القافلة : الشاعر « جهان بيير
شامبون » Jean-Pierre Chambon .

والشاعرة « نيكول دى بونتشارا
بوستنيكوا » Nicole de Pontchar
ra Postnikowa والفنانة
التشكيلية « أن ماري
Anne Marie ، التى كان لها دور كبير فى
تعريفى بأعضاء القافلة ، وإخبارى
بما يدور ويوجد من أمور ، فلم تكن
تجد حرجا فى أن تصادقنى بالإنجليزية
جرت الامسية المقفولة فى المركز
الثقافى الفرنسى بالقاهرة على منوال
امسية الإسكندرية ، ويبدو أن
المستشار الثقافى الفرنسى . الذى ادار

الشخصى والشعرى بين افراد
القافلتين ، فالفرنسيون مشغولون
بالتعرف على المدينة الساحرة فى ذلك
الوقت من أكتوبر ، وبزيارة مرابع
الشعراء فيها ، خاصة الشاعر
« كافافيس » ، أما نحن ، فكنا
مشغولين بأشياء شتى تمتلها
الإسكندرية لكل منا ، فتفرقنا ، ولم
نجتمع إلا فى الامسية التى أقيمت فى
اليوم التالى بقصر ثقافة الشاطبي .
كانت الامسية التى ادارها أحمد عبد
المعطى حجازى حافلة ، فقد سمعنا
أشعار رامبو التى ترجمها كازم
جهاد ، وسمعنا الشعراء الفرنسيين ،
ومع أن افراد قافلتنا جميعا -
باستثناء حجازى - لا يعرفون
الفرنسية ، إلا أننا اسلمنا أذاننا
وقلوبنا ماضونين للشاعرين
الفرنسيين المتميزين « آلان جوفروا
Alain Jouffroy ، و « سيرج سوترو
Serge Soutreau » ، وكذلك الشاعر
الفرنسى المخضرم العاشق للعرب
« جاك لاكاريير » Jacques
Lacariere . لم نفهم شيئا
طبعاً ، ولكننا ربحنا ما هو أجدى من
الفهم ، حين تلقينا درساً فى فنلقاء
الشعر ، خاصة من « جوفروا » ، وأنم
حسنا للشاعر كازم جهاد ، أنه
اصطبغ معه مختارات - مترجمة فى

الفرنسيان « ديماء » وزير الخارجية و« لانتج » وزير الثقافة ، ولم تكن نعلم أن هناك حساسية أخرى تفعل فعلها بين الوزيرين ، إلا حين اتخذنا قرارا جماعيا برفع الأمر إلى أحدهما أو كليهما . يوجد السفير نفسه مرغما على قبول القافلة ومشاركتها في الاحتفال الرسمي الكبير .

في عسكـرن

بيت تقليدي من دورين ، ذو أبهاء واسعة وأعدة خشبية من الطراز القديم ، معلقة عليه لافتة تقول : الفرقة التجارية اليمنية ، هذا هو البيت الذي اقام فيه « رامبو » بمدينة عدن منذ أكثر من مائة عام ، وحين وصلنا إلى البيت ، وجدنا أن المستولين قد قاموا بتجديده وعلقوا عليه صور « رامبو » وعرضوا بعض أشيائه : صندوق ملابس عتيق ، بعض الكتب الفرنسية القديمة والمؤلفات الحديثة الموضوعة من شعر « رامبو » وحياته ، وحين حضر الوزيران الفرنسيان مع الوزيرين اليمنيين : حسن اللوزي ، وزير الثقافة والإعلام و« يحيى الأرياني » وزير الخارجية ، سعدنا جميعا إلى الدور العلوي ، حيث تم افتتاح « بيت رامبو » ليبقى مثابة للشعراء والفنانين ، ونذكر ... ويزمأ .

أعلم أن لكل مدينة ساحلية سحراً ولفتة ، غير أن سحر (عدن) يسمى وفنتتها تأسر كما لم تسب وتأسر أية مدينة ساحلية أخرى ، هذه الجبال التي تلتوى لتحضن البيوت على سفوحها وتشمخ لتحملها على قممها ، وهذه المساكن البسيطة التي تنتشر بطرازها الإنجليزي المعروف في براح لا يعرف إلا زحام الخلق ، ومؤلاء الناس من كل جنس ومة يسيرين مؤلفين هادئين . وهذا البحر الذي يطوق الجميع ببطش ، لكن بصنان ، صانعا أسفل الجبال ويحولها بسلسلة من أبرج ما رأيت من (البلاجات) ، أحدها اسمه (بلاج رامبو — هل سيح « رامبو » في هذا المكان ؟ بالتأكيد ، لم يستطع أحد في القافلة أن يقاوم إغراء (بحر عدن) . ربما يكون الشاعر المصري « زكي عمر » قد لقي حقه في هذا الشاطئ ، حين أراد أن يتخذ ابنته من الغرق ، فانقلبها ليغرق هو ! سألت عنه ، فقلت : لـ ! أسرته لا تزال هنا ، والليلة عرس ابنته ! سألت أيضا عن أعرفهم من شعراء عدن ومتقفيها : أحمد عبد الله ، الآن سفير اليمن في تركيا — « زكي بركات » ، راح ضحية الفتنة عام ١٩٨٦ .

هنا : ويالها من مفاجأة

الصديق القديم ، رفيق صعلكة للقاهرة وجنوتها ، الشاعر « محمد الشامي » ، الذي فاجأنا في الأمسية الشعرية الفرنسية العربية بقصيدة عن معشوقته (عدن) صدرها بيتين مشهورين للشاعر الإسلامي :

تقول خليلي وقد صلت اعتنهما
وحيث يفت ذوى الأعلام من عدن
امتتهى الأرض يا هذا تريد بنا

فلنت : كلا ، ولكن منتهى اليمين كان علينا أن نستسلم في عدن لوطاة لحظات الوداع ، لم يجد كل منا ما يهديه لصاحبه غير ديوانه ، ربما يستطيع يوما أن يقهر حاجز اللغة ، وأدى أمل في أن يفعل بالفرنسية ، لكن ليس لدى أمل في أن أقبل تلك أحدهم ذلك بالعربية ، وكلما نظرت إلى ديوانه « إيف بيـجـريـه Yves Bergeret » و« باسكال كولـريـيه Bascal Culerrier » ، وحتى إلى كتالوج الفنانة « آن هـلـري » تجدد الأمل . أما الزبوجة التي أثارها الجبل الجديد من الشعراء في صنعاء ، حين نشروا بياناً حاداً باسم الجماعة التي اسموها (جماعة الريح والفيل) ، فأمل أن يكون موضوع حديث آخر.

ليس دفاعاً عن الشعر العمودي

وهو قول فيه جرأة جريئة على الحق الذي يقول إن الجديد — أى جديد — لا بد من أن يخرج من معطف القديم — كما تعلمنا على القول الآن — ولكنه لا يندو بالضرورة نفس المعطف أو صورة بالكربون منه ، أو ثوباً له ! فإنه قد يختلف عنه في نوع النسيج ومثاقنه وفي لونه . وقد يتباين أيضاً في « الموديل » بعض الشيء ، وقد يزداد طولاً في جزء منه وينكسر في جزء آخر ، بحيث لا — تخطره العين — أو الأذن — في التمييز بينهما : بين القديم والجديد ..

إن .. فإنه لا بد لكل جديد من قديم أو مثل أو نموذج سابق ، حتى ولو كان هذا الجديد هو الشعر الحر

وتقنيته في الماضي ! لذلك فإن القيمة الجمالية تقع هنا خارج النص ! فهي مفارقة للتجربة متعالية عليها ! وليس الأمر كذلك في الشعر الحر الذي يتخلص من أسر النموذج أو المثال الجمال ! يا سبحة ان الله يا سيدي !

وبهذه الرؤية الفنية المدعشة ، فإن حسن طلب — طبقاً لمفهومى المتواضع — يهدم المعيد على الشعر العمودي وعلى رخص من فيه من الشعراء المساكين ! ويلغى القديم أو التراث بجرة قلم مستبدة ! لماذا ؟ لكي ننعم للمثال الذي تم إنتاجه وتقنيته في الماضي ، والذي يعوق نموية وانطلاق الشعر العمودي المحكوم عليه بالإعدام !!

في تعليقه على ما ورد لجللة « ابداع » من نماذج « طيبة » للشعر العمودي^(١) ، يقول السيد محراب « اصدقاء ابداع » وأحسبه الشاعر حسن طلب : إنها « أى القصائد العمودية » تعكس في بعض أبياتها جمالاً شعرياً لافتاً ! ولكن بالمقياس التقليدي للجمال ! كما يتجسد في النموذج العمودي الذي يتمثل في شعر نبي تمام والمختلي والبي العللاء أو حتى شوقي . فهو إذن جمال محكوم بمثله الأهل ، مشهود إلى محاكمته والاقتراب من سنده !

وهكذا — كما يقول : (فإن القيمة الجمالية في الشعر العمودي قيمة مشروطة بنموذج أو مثال تم إنتاجه

(١) في عدد شهر أكتوبر سنة ١٩٩١ .

العربي ، فما لبال إذا كان مثله أو نموذجه تم إنتاجه وتقنيته في فرنسا مثلاً أو إنجلترا أو .. أو .. فهو بذلك شعر يخرج من مصطف « مستورد » قد لا يناسب طبيعتنا وقد ينجو عنه ذوقنا !

والى رايي المتواضع ايضاً أن المثال النموذج أمر لا يمكن إنكاره أو إغفال دوره في مرحلة التطور ، وإلا .. فكيف تنشأ الريادة بين الصين والصين 19 وكيف يجوز لنا أن نعتزف بها طناً .. فنقول مثلاً إن صلاح عبد الصبور وزيريق دريه أحمد عبد الحمضي حجازي هما رائدا الشعر الحر في مصر ، وأن حسن ظبيب هو رائد تجربة التمرد عليهما مثلاً !!

ومن هذا .. يتبين بجلالة أن القول باندحام المثال أو بوجوب اتداعيه .. ضرب من الخيال .
ويعد ..

فما كان لي أن أحصل القلم دفاحاً من الشعر العمودي .. فهنك من هم أخرى منى وأقدر على الدفاع عنه .

وما كان لي ايضاً أن أراعي السيف في وجه الشعر الحر ، فإن القارئ لندراويني الأربعة ، يجد فيها الشعر الحر يأخذ مكانته بجانب الشعر العمودي ، وقد فسّنا الاشتباك

بينهما ، وطبعاً العالقات .. شأنهما في ذلك شأن كل شيء في هذا العصر !! .. ولكتها .. كلمة حق ..

سليم حلي

من الواضح أن صاحب هذه الرسالة لم يقرأ التعليق الذي استنشره ، قراءة موضوعية هادئة ، وأوكان قد فعل ، لما خلط بين النظرة التاريخية إلى الشعر العمودي ، بوصفه مجموعة من النصوص المتراصة المتعاقبة في الزمان ، المتأثر لاحقاً بسابقاتها في سلسلة تبدأ حلقاتها من « المهمل » و « أسرى القيص » حتى « البارودي » و « شوقي » ، ثم « علي محمود طه » و « إبراهيم ناجي » : « والنظرة الجمالية إليه ، بوصفه شكلاً أدبياً له مقومات وخصائص ثابتة متعارف عليها ، وهذا الخلط بالتحديد ، هو الذي جعله يخلط عما جاء في التعليق من أن الأشكال الفنية لا يمكن أن تغيى ، أو تنتهي إلى عدم ، ولكتها قد تموت .. يشكل مؤقت - لكي تبث من جديد ، في سياق مختلف تعدد الخبرات الإنسانية والفنية المكتسبة على مر التاريخ : وهو الذي جعله أيضاً يضيع محكاة التراث الشعري العمودي في معادلة ، طرفها الآخر محكاة النماذج الشعرية الأوروبية ، وكأنه يائس إلا أن يحكم على الإبداع الشعري المعاصر بإحدى المحاكاتين ، ثم يعود لكي يلوح لنا بعد ذلك بمصطلح (التطبيع) ! رغم أنه لم يكن هناك من البدئية شيء مصطنع - كما يحلم الجميع ، لكي يتم (تطبيع) .



الأصدقاء « ياسر المرسى » و « نبيل عبد المجيد » من (أسبوط) و « محمد البلطوسي » من (تونس) و « أحمد محمد حسن علي » و « محمد عبد اللطيف » من (قوص) و « سمير معوض » من (بور سعيد) و « وليد محمد بلزويد » من (قاس) و « علي حزين » من (طهطا) و « أحمد طاهر عبده » من (سفند) و « رمضان عبد اللطيف » من (قنا) و « أحمد محمد الصواف » و « فكري عبد السميع » من (المنصورة) و « بهاء لطفى » من (الشرقية) و « الفوسى خضر » من (أرمت) و « الشرف دسوقي » من (الإسكندرية) و « الشرف أبو العز » من (حلوان) و « محمد علي الصدا » من (المغرب) و « مهدي الجسلي » من (القلويية) و « سعيد محمود إسماعيل » من (الفيوم) و « أسامة الصدا » من (منوف) و « محمد محمود عبد الصل السزيات » من (لالوس) و « سيد الحسيني » و « رافت النور الجسار » و « محمود توفيق » من القاهرة . نعتذر لكم جميعاً من عدم نشر تعليقاتكم ، لأن كل الملاحظات التي تردناها في المكان أكثر من صفة في الشهور الماضية ، تنطق عليها . وأيس يسوسنا إلا أن تمنى لهؤلاء الأصدقاء - ويسرهم - أن يصلوا إلى ما نرجوه لهم من تجديد وإثقال . كما نعتذر للأصدقاء الآخرين الذين لم يتمكن من مناقشة رسائلهم والرد عليها في هذا العدد .

كشاف « إبداع »

الألفبائي

لعام ١٩٩١

إعداد :

نمر ادیب سلوی مصطفی

اعد كشاف هذا العام في ثلاثة جداول : الجدول «١»
لرموز انواع مواد المجلة للاستفادة منه في الجدول «٣»
والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيبا الفبائيا.
حسب انواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا،
ترتيباً الفبائيا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ورموزكما
ورد في الجدول «٢» .

كشاف مجلة ابداع ١٩٩١

(السنة التاسعة)

جدول رقم (١)

الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة
ش	الشعر	د	الدراسات	ف	الافتتاحية
ح	الحوارات	مس	المسرحية	ق	القصة
ت	التعليقات	ر	الرسائل	مت	المتابعات
				فن	الفن التشكيلي

جدول رقم (٢)

الموضوعات

الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
الافتتاحية (٧) الافتتاحيات			
١ اختلاف الرأي	احمد عبد المطلب حجازي	٧	٤
٢ اقيموا هذه الشهادة		١١	٤
٣ الاغلبية الصامتة		٥	٤
٤ الإنسان جميل يحب الجمال		١٢	٤
٥ الصقوة .. والحرافيش		٤	٥
٦ دعوة للحوار	جابر عصفور	٨	٤
٧ كفافيس ، رامبو في مصر	احمد عبد المطلب حجازي	١٠	٤
٨ كلمة أولى		٢	٥

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
	الدراسات (٨٦) دراسة		
١	إبداعية المرأة المفقودة	ليلى عبد الوهاب	١١ ٣٠
٢	أربع ساعات في شاتيل	مصطفى صفوان	١٢ ٨
٣	أرض ليل » والنص الاستعاري	ابراهيم فتحي	٩ ٤٥
٤	أزمة الشعر وأزمة الحضارة	محمود أمين العالم	٢ ٢٢
٥	اسماعيل صبرى شيخ الشعراء	أحمد حسين الطماوى	١ ٢٠ ٣٢
٦	الإبداع والجنون	مراد وهبه	١١ ٨
٧	التصوير الاسلامى المفعول بالهند	ثروت عكاشة	١٠ ٩٩
٨	الأمثلة المنسوبة في فلسفتنا السياسية	مصطفى صفوان	١١ ١٢
٩	الأسطورة والموسيقى	أميرة حلمي مطر	١١ ٢٥
١٠	الاغتراب في المكان الضد .. لجمال الفيطناني	محمود أمين العالم	١١ ١٠٠
١١	الحدائق — أمس واليوم وغدا	مارشال بيدمان	٤ ٢٧
	ترجمة جابر عصفور		
١٢	الحدائق وما بعد الحدائق	ابراهيم فتحي	٨ ١٥
١٣	» الذئبة » وزحف الزمن الرديء	صبرى حلفظ	١ ٢٠ ١٨
١٤	الرقص على سن الشوك	لطفي عبد البديع	١٢ ٨٧
١٥	الركوكي كيف بدأ وكيف انتهى	ثروت عكاشة	٣ ٦٥
١٦	الزمن العربي .. قراءة	عابد خزندار	٥ ٨٩
١٧	السفر في منتصف الوقت	جابر عصفور	٦ ٨١
١٨	السفر في منتصف الوقت ٢	جابر عصفور	٧ ٥٩
١٩	الشرق والغرب من منظور جديد	سامي خشبة	٦١ ١٠٤
٢٠	الشء : تصور هو أم صورة	حسن حنفي	١٢ ٨٥
٢١	» الفراغ » .. في زمانها واليوم	الفريد فرج	٩ ٦٣
٢٢	الفرج بعد الشدة	عبد الله خيريت	١ ٢٠ ٢٦
٢٣	الفن والشكل والحدائق	صلاح قنصوه	١١ ١٦
٢٤	القاهرة في الافلام المصرية	سمير فريد	٣ ٩٧

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢٥	المساسة والفلسفة	فالتر كاوبمان	١١	٥١
		عرض : فؤاد كامل		
٢٦	المبارزة بين ماركس وبستوفسكى	ألبيرتو مورافيا	١٢	١٠٦
٢٧	المتعة - والمشاهدة الراحية	على عوض الله	٧	١٤
٢٨	النقد السوسيولوجى لعلم الجمال	جانيت ويلف	١١	٢٨
		ترجمة فتحي أبو العينين		
٢٩	انسلاخ الشعر من الأسطورة	أحمد شمس الدين الحجاجي	١٠	٨٢
٣٠	أنشودة للكثافة	ادوار الخراط	٦	١١٦
٣١	أنطوان فانتو	ثروت عكاشة	٦	٢٥
٣٢	إيقاعية اللغة في زمان الزبرجد	محمد عبد المطلب	٩	١٨٠
٣٣	ايهاب حسن ... والخروج من مصر	عبد العزيز حمودة	٧	١٠
٣٤	بديهيات التراث	بدر الديب	٨	٧٣
٣٥	تاريخ السينما العربية	سمير فريد	١٢	١٢٤
٣٦	تأملات في عالم يحيى الطاهر عبد الله	محمود أمين العالم	٨	٢٢
٣٧	تجديد اللغة شرط الابداع	حسن حنفي	٨	٢٩
٣٨	تجربتي المسرحية مع يوسف إدريس	هناء عبد الفتاح	٩	٧٢٠
٣٩	ثلاث رسائل	بدر الديب	٢	٧٤
٤٠	حالة النقد الآن من النقد الحديث	سمير سرهان	٥	٣٧
	إلى البنيوية			
٤١	«دهج دالء» .. تغريبة البنات	صبري حافظ	١٠	٦١
٤٢	حوار مع الشاعرة الايطالية سباتسياني	حسين محمود	٢ ، ١١	٢٩
٤٣	حوار الكاتب .. مع الكتابة	الفريد فرج	٥	٧٢
٤٤	حول فن الشعر	حسين أحمد أمين	٤	٩١
٤٥	خواطر حول مفهوم الشرف	حسين أحمد أمين	٣	٨٣
٤٦	دعوة لقراءة «رامة والتتئين»	بدر الديب	٥	١٠٦
٤٧	رامبو في مصر	يزنار ريشان	١٠	٤٨

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٤٨	سبعة القنعة لوجه واحد	محمد حسن عبد الله	٢٠١ ٤٢
٤٩	شربور الاستشراق	سامي خشبة	٨ ٨٢
٥٠	شروط الابداع الفلسفي	حسن حنفي	٦ ٤٩
٥١	شعرية السرد الدرامي عند « حنا ميديا »	صلاح فضل	٨ ٥٧
٥٢	نظار الروكوكو	ثروت عكاشة	٤ ١٦
٥٣	عالم يوسف اندريس القصصى	محمود أمين العالم	٩ ٣٢
٥٤	عبد الوهاب ونزعة الابتكار	محمود كامل	٦ ٧
٥٥	علم الاجتماع الادبى في مرحلة النضج	علي شلش	٣ ١١٨
٥٦	عن « متتالية كافافيس	ادوار الخراط	٤ ٧٨
٥٧	عود إلى بدء	عبد القادر القط	٢٠١ ٧
٥٨	غياب الوعي ، لم غياب الحياة ؟	فؤاد زكريا	٥ ٣٢
٥٩	في مفهوم الفيلم التسجيلي	سمير فريد	٦ ١٢٤
٦٠	في منمارتر مع توفيق الحكيم	عبد الرشيد الصادق	٨ ٩٨
٦١	قراءة في رواية « اجازة تفرغ »	محمود أمين العالم	٧ ٣٠
٦٢	قراءة في أعمال جميل عطية إبراهيم	فاروق عبد القادر	١٢ ٣٠
٦٣	لويس عوض ومسألة : الجهل بالثقافة العربية	سامي خشبة	٤ ٧٠
٦٤	لويس عوض .. ناقدا للشعر	محمود أمين العالم	٥ ١٥
٦٥	محاولة المخرج والتواصل مع عبد الحكيم قاسم	عبد البديع عبد الله	٢٠١ ٤٨
٦٦	محمد الخرنجى ، من التقاليد الادريسية إلى القصة - القصيدة	ادوار الخراط	٢٠١ ١٢
٦٧	محمد كامل حسين ومنظومة الفكرية	محمود أمين العالم	٤ ٥٧
٦٨	مرثية للتويزيد	فؤاد زكريا	٤ ١٢
٦٩	مسرح يوسف اندريس: استطلاع أولى وأسئلة لاتنتهى	سامي خشبة	٩ ٥٤
٧٠	معاتبات	يحيى حقى	٤ ٩
٧١	معاتبات	يحيى حقى	٥ ٧
٧٢	معاتبات	يحيى حقى	٦ ٤

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٧٣	معضلة التراث	جابر عصفور	١١	٦٩
٧٤	« معطقات » محمد عفيفي مطر	محمود أمين العالم	٦	١٦
٧٥	مفهوم النص : (١) الدلالة اللغوية	نصر حامد أبو زيد	٤	٩٩
٧٦	مفهوم النص (٢) : التاويل	نصر حامد أبو زيد	٥	١٢١
٧٧	« مفهوم النص » والاعتزال المعاصر	جابر عصفور	٣	٣٠
٧٨	موتسارت الطفل .. موتسارت العظيم	طارق علي حسن	٧	٩٤
٧٩	ميكروفيون الجامع	فؤاد زكريا	١٠	٨
٨٠	هل يموت هذا الزمار ؟	جابر عصفور	٩	٨
٨١	واحد من شعراء السبعينيات	جابر عصفور	٥	٤٩
٨٢	وثيقة أدبية الشاعر « حسين عفيف »	نهيال فرج	٧	١٢٢
٨٣	« وما شكسبير .. ؟ »	فاروق عبد القادر	٥	٧٦
٨٤	يوسف إدريس غامضا	احمد عبد المعطي حجازي	٩	٤٠
٨٥	يوسف إدريس في عالم الاطراف	كمال رمزي	٩	٧٦
٨٦	(يوسف إدريس) وبعض أوراق من ذكريات	كريم مطاوع	٩	٦٧

الشعر (٧٢) قصيدة

١	اجتماعات الريح	حافظ بيطوف	٨	٢١
٢	أربعة فلاحات له « سارة »	محمد متولى	٧	١١٩
٣	اشراقات	رفعت سلام	١٢	٩٤
٤	اغنية عن الزمن المشتوي	ادريس بن الطيب	٩	١٣٨
٥	الجنة الخضراء	ياسر الزيات	٥	١٣١
٦	الجزد	فاطمة قنديل	١٠	٩٨
٧	الجهنم تتجع	حسن طلب	١٢	٥١
٨	الغبار	مصطفى عبادة	٩	١٤٣
٩	الفتوحات	عبد المنعم رمضان	٩	١١٨
١٠	القيد	عبد المنعم ناجي	٧	٤٥

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
١١	الكأس	محمد الرياوى	٦ ٧٨
١٢	الليلى	حلمى سالم	٣ ٨٩
١٣	المداعة	ادونيس	٣ ١١
١٤	المستوصف	حلمى سالم	١٠ ٣٧
١٥	الليلى	محمد سليمان	٩ ١٠١
١٦	المنامات	سهر عباس	٢٠ ٩٩
١٧	النهارات	وليد منير	٥ ٩٧
١٨	الهرب	نور الدين محمود	٢٠ ٩٤
١٩	الوطة	علي الشرقاوى	١٠ ٧٠
٢٠	اننى هنا .. اترك اللعاب على الشرفة (مسابقة رامبو)	احمد يمانى	١١ ١٢٤
٢٢	ايقاعات من الرماد الرابع	احمد زيزير	١٠ ٥٣
٢٣	بشمس ربما تضحك	مصطفى النحاس طه	٢٠ ٩٥
٢٤	بوح الغاء المكسورة	احمد تيمور	٢٠ ٦٦
٢٥	بين مصافقتين	محمود نسيم	٨ ٦٦
٢٦	تأملات	نصار عبد الله	٨ ١٠٤
٢٧	تخطيطات	ادونيس	٦ ٢٦
٢٨	ثلاث قصائد	فوزى كريم	١١ ٩٦
٢٩	ثلاث قصائد إلى أبى	احمد فضل شبلول	٢٠ ٦٤
٣٠	حالة	كمال عبد الحميد	١٠ ١٢٣
٣١	حدث ذات مرة أن ... (مسابقة رامبو)	محمد متولى	١١ ١٢٩
٣٢	حرب الرعاة .. محاولات	عبد المصمود عبد الكريم	٩ ١١٦
٣٣	حقيقة	سعدى يوسف	٤ ٤٨
٣٤	حوار ليل مع امرأة جيتة	محمد احمد حمد	١٢ ١١٠
٣٥	دخول تحت التضاد	ايمان مرسال	٦ ١٣٢

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٣٦	ذاكرة الياصمين	محمد ابراهيم ابرسنة	٣	٥٩
٣٧	رحيل رجل الماء	عبد الله شرف	١ ، ٢	١٠٠
٣٨	رماد الاقنعة	محمد يوسف	٦	١٢٦
٣٩	روحى معلقة	وايد منير	١ ، ٢	٧٨
٤٠	الرياح	محمد الفيتوري	٥	١٠
٤١	زيارة أخيرة لقبو العائلة	احمد منتر مصطفى	٨	٥٠
٤٢	سندسة الطهاوى	حسن طلب	١ ، ٢	٥٥
٤٣	سكتشات	ممدوح عدوان	٧	٩٠
٤٤	صور	بهاء جاهين	٨	٩٥
٤٥	طلل الوقت	احمد عبد المعطى حجازى	٨	٨
٤٦	ظل على نصف أرض	جلال عبد الكريم	١ ، ٢	٩٧
٤٧	غيم فى جدران الليل	زكية مال الله	١ ، ٢	٨٢
٤٨	فصول دامية فى قصة حب	محمد احمد حمد	١ ، ٢	٨٤
٤٩	فى الزمان وأهله « إلى يوسف إدريس »	فتحي فرغل	٩	٩١
٥٠	فى الضاحية البعيدة	محمد صالح	٤	١١٣
٥١	فى المرايا	فريد أبو سعدة	٧	١٠٠
٥٢	قصائد	وفاء رزق	٤	١٢٦
٥٣	قصائد	كمال نشأت	٦	٤٣
٥٤	قصائد	ابراهيم داود	٩	١٣٠
٥٥	قصيدة إلى أمى	فاطمة قنديل	٣	١٣٣
٥٦	قصيدتان	برهان شاوى	١ ، ٢	٨٨
٥٧	قصيدتان	ممدوح عدوان	٤	٩٥
٥٨	قصيدتان			
	(مسابقة رانير)	هالة لطفى	١١	١٢٦
٥٩	قصيدتان : إلى لويس عوض	عبد الوهاب البياتى	٣	٢٨
٦٠	كارمن اشبيلية	أبو همام	٥	٦٩

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العديد الصفحة
٦١	كلهم في هوالك قيس	علي الصياد	١٢ ٢٤
٦٢	لوريس داريل	ترجمة/ناصر فرغل	٧ ٧٢
٦٣	مجنونة	أمانى شكم	١١ ١٣٠
	(مسابقة رامبو)		
٦٤	مرايا ونوايا	محمد الفقيه صالح	١١ ٨٢
٦٥	مقتطفات من مذكرات نيرون	كريم محمد عبد السلام	٢٠١ ٨٩
٦٦	نبؤات الزمن المقبل	عبد الناصر صالح	٧ ١١١
٦٧	فزل الصان ميشيل	سعدى يوسف	٧ ٨
٦٨	نوراً	محمد سليمان	٢٠١ ٧٧
٦٩	هتت لك	فاروق شوشة	٤ ٢٢
٧٠	هكذا والذي لا اسم له	محمد آدم	٢٠١ ١٠٣
٧١	هلوسة	فاروق شوشة	١٠ ١٣
٧٢	يُنْأَيِرْ آخِر . للروح	علي منصور	٨ ١٠٨

القصص (٥٦) قصة

١	الارتعاش من الداخل	كمال مرسى	٢٠١ ١١٣
٢	الثاني	يوسف الشاروني	١٢ ٢٨
٣	الرقصة	طارق المهدي	٩ ١٤١
٤	الزمرد تمرد	اعتدال عثمان	٤ ٦٥
٥	الشخير	اسماعيل العادلي	١١ ١١٢
٦	الطائر الأزرق	سهام جويهي	٧ ١٠٣
٧	الطيف	ابراهيم عبد المجيد	٣ ٨٧
٨	العروس	خيري شلبي	٥ ١٠٣
٩	العقاب	عبد الحكيم قاسم	٤ ٤٣
١٠	الكباش	مصطفى الطوشي	٢٠١ ١٢٠
١١	الكتاب فوق التل	يوسف أبوريه	٨ ٥٤

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد
١٢	اللجنة	سمير سرحان	٦ ٧٤
١٣	اللوحة الناقصة	نادية البنهاوى	٢٠١ ١١٦
١٤	اللوحة	سليمان فياض	٤ ٥١
١٥	النزيل	عبد الوهاب الاسوانى	١٢ ١١٣
١٦	ليلة ارق في حياته	سليمان فياض	٩ ٩٤
١٧	أبيض وأسود في مترو باريس	صلاح أحمد ابراهيم	١٠ ٤٥٠
١٨	اقصص صتلان	وانكلى وحدى	٢٠١ ١٣٣
١٩	اقولها دونما تعب	ابراهيم فهمى	٨ ٨٧
٢٠	الجزيرة	أحمد عادل	٣ ١٠٥
٢١	الوان أوراق الشجر بالخريف	نبيل نعيم	٢٠١ ١٣٤
٢٢	المفتش العام	طارق المهدوى	٢٠١ ١٢٣
٢٣	النوم	بدر نشأت	٧ ٨٥
٢٤	امتثال	الصعيد زبد	٨ ١٠٦
٢٥	بغلة المواطن غالب المنصور	أحمد الشيخ	٦ ١٠٩
٢٦	تبذل	جمال الفيطنانى	٧ ١٩
٢٧	الثار والليل	مهدي حسين	٢٠١ ١٢٥
٢٨	ثلاث قصص قصيرة	فؤاد قنديل	٩ ١٢٧
٢٩	جوكندا	كمال الزغبانى	٩ ١٣٢
٣٠	حجارة بوبيلاو	ادوار الخراط	١١ ٨٥
٣١	حرقه الاشواق لا تشيع	عبد الحكيم قاسم	١٢ ٣٦
٣٢	الحفلة	رمسيس لبيب	١٠ ٥٦
٣٣	حماسة وحوار الصبر الذكية	محمد حلفظ رجب	١٢ ٩٩
٣٤	الخروج من الهامش	محمد همام فكرى	٢٠١ ١٣٠
٣٥	خيالات الازمنة	محمد حصان	٨ ٧٠
٣٦	رائحة الليل	محمود الوردانى	٥ ٤٤
٣٧	رياح السموم	محمد عبد السلام العمري	٤ ١٠٧

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٢٨	سليفة	ناصر الطواني	١١٩ ٢، ١
٢٩	شلف	ابراهيم اصلان	١٢١ ١١
٤٠	شهوة العين	حسنونة المصباحي	٧٩ ٧
٤١	شوارع موحشة	ادوار الخراط	٢٤ ٨
٤٢	صاحب الكرامات	عبد الله خيرت	١٢١ ٤
٤٣	عشاء للبحر	عبد الفتاح الجمل	٩٦ ١٠
٤٤	غروب	محمد عباس علي	١٢٨ ٢، ١
٤٥	في حضرة اهل الله	سعيد الكفراوي	٨٥ ٤
٤٦	قمع الهوى	جار النجى الطور	٤٦ ٦
٤٧	قيام الواجب	خيرى شلبى	١٩ ١٠
٤٨	مجانين الله	ادوار الخراط	٤٨ ٣
٤٩	مدينة الاكاذيب	آدم ليفى	٧٤ ١٠
		ترجمة / احمد صليحة	
٥٠	مراية للرجل	سعد القرشي	١٢٨ ٢، ١
٥١	مشهد عائلى	ابراهيم اصلان	٧٠ ٣
٥٢	مصميد لجسد	محمد المخزنجي	٢٧ ٥
٥٣	ناس وكلاب	شكري عياد	١١ ٦
٥٤	نلق تضيقه امرأة واحدة	احمد الفقيه	٥٦ ٦
٥٥	هو	منتصر القفاش	١٢٨ ٤
٥٦	وجدت صمبايا جددا	نديم عطية	٨٦ ٥
المسرحيات (١) مسرحية واحدة			
١	مقتل شيء	انيس داويد	١٤١ ٢، ١

الحوارات (٢) حواران			
١	مواجهة مع يوسف إدريس	غالى شكري	٦٦ ٦
٢	يوسف إدريس في حديث ممنوع	عبد الرحمن أبو عوف	٨٥ ٧

المجلد	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
المتابعات (٢١) متابعة			
١	ابو ريذة وتدفئة الدرس الفلسفي في مصر	أحمد عبد المليم عطية	١٢ ١٣٨
٢	كفافييس	منجى عيسى الله	١٢ ١٣٤
٣	حوار مع بياتريكه	هناء عبد الفتاح	٦ ٩٩
٤	سياسة جديدة للكموميدي فرانسيز	ماجده رفاعة	٦ ١٢٤
٥	شموع الاويرا لا تنطفئ !!	هناء عبد الفتاح	١١ ١٣٥
٦	عام حائل بالاحداث .. التشكيكية	محمد عيله	٣ ١٤١
٧	عام من الشمس	وليد منير	٣ ١٣٦
٨	فكرو القيود هذا الفرس !	اميل خبيبي	٨ ١١٠
٩	قراءة في كتاب : فلسفة التاويل	ميشيل شوبكييفيكس	١١ ١٣٨
		ترجمة / ايتنهال يونس	
١٠	كفافييس ولحمد راسم	بشير السباعي	١١ ١٣٢
١١	كرنفال الاشباح : حوارية اللغة والجسد	محمود نسيم	٤ ١٣٣
١٢	لا أحد	عايد خزندار	١٢ ١٣١
١٣	مأثرة انور كامل الأخيرة	بشير السباعي	١١ ١٣٤
١٤	مجدى وهبه عالم يستحق التكرم	سلوى كامل	١٢ ١٤١
١٥	من سمع سرجان إلى يوسف إدريس	جابر عصفور	١٠ ١٢٦
١٦	مهرجان فرق الإقليم المسرحية	هناء عبد الفتاح	٨ ١٢٠
١٧	مهرجان المسرح التجريبي .. إلى أين ؟	هناء عبد الفتاح	١٠ ١٣٢
١٨	نحو علم كلام جديد ..	حسن حنفي	٨ ١١٥
١٩	نهاية ملفحة مجلة « لوتس »	سليمان فياض	٧ ١٢٦
٢٠	هابيل في الصعيد .. أيضاً ..	فكري النقاش	٦ ١٣٦
٢١	وقضى فيلسوف القيم : توفيق الطويل	أمير حلمي مطر	٤ ١٣٠

المسجل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
الترسائل (٤٩) رسالة				
١	أريعون عاما للمسرح الحديث	دوروتا متولى (وارسو)	٨	١٥٠
٢	د استعراض « بيكاسومن الورق إلى المسرح	احمد مرسى (نيويورك)	٩	١٥٤
٣	الفتاح متحف بولجاكوف أخيرا	التحرير (موسكو)	٥	١٦١
٤	آليات الدمار والمنطق المفلوط	صبرى حافظ (لندن)	٣	١٥٢
٥	الأرض الموعودة	احمد علي مرسى (مدريد)	٨	١٤٦
٦	الافلاس الروحي وتمزقت الشباب	صبرى حافظ (لندن)	٦	١٣٩
٧	البحث عن الهوية	التحرير (الجزائر)	٣	١٤٨
٨	الرحبانية .. الاسطورة والحقيقة	التحرير (بيروت)	٦	١٦٠
٩	الصحافة الادبية في الأرض المحتلة	صبيح شحروري (فلسطين)	٨	١٥٤
١٠	العلاقات الخطرة بلغة شكسبير	اسماعيل صبرى (باريس)	٣	١٦١
١١	الكيميتر شاعرا وموسيقي	احمد مرسى (نيويورك)	٦	١٥٦
١٢	د الف ليلة وليلة « وانتقاد الحضارة	اسماعيل صبرى (باريس)	١١	١٤٨
١٣	الفن والهوية القومية	احمد مرسى (نيويورك)	١١	١٤٢
١٤	الدينية الإسلامية في اليابان	عبد المتعم تليمة (اليابان)	٤	١٥٦
١٥	النقد والنقد المزدوج	اعتدال عثمان (تونس)	٧	١٥٥
١٦	النقد والشعر الاردنى في مهرجان جرش	زياد أبو لين (عمان)	١١	١٦٢
١٧	أوروبا تفكر للقرن الحادى والعشرين	صبرى حافظ (لندن)	٥	١٢٧
١٨	أوروبا عبر قبرص واليونان	احمد عثمان (أثينا)	٥	١٥٧
١٩	بلنوراما سورية	مدوح عدوان (دمشق)	٣	١٤٥
٢٠	التصوير الفوتوغرافى فن رسالة	اسماعيل صبرى (باريس)	١٠	١٤٢
٢١	جاسپر جونز .. في معرضه بمتحف ويتنى وجاليرى ليريكاستلى	احمد مرسى (نيويورك)	٥	٥١
٢٢	جروح الماضي والكوكب المظلم	اسماعيل صبرى (باريس)	٤	١٢٨
٢٣	الجمال المختلج في اشخم معرض للسيدالية	اسماعيل صبرى (باريس)	٨	١٣٣

المجلد	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٢٤	حضارة مصر القديمة .. هل هي الفرقية سوداء ؟	أحمد مرسى (نيويورك)	١٠ ١٢٩
٢٥	خلاف وجدل حول حرية التعبير	أحمد مرسى (نيويورك)	٣ ١٥٨
٢٦	دواوز الفيلسوف البدوي	وائل غالى (باريس)	١٢ ١٥٧
٢٧	« ديريدا وميراث هيدجر »	وائل غالى (باريس)	٩ ١٦٠
٢٨	ولفغانل البرقي يعود إلى إسبانيا	أحمد على مرسى (مدريد)	١١ ١٥٢
٢٩	سورات الغضب الزنجي في المصرح الأمريكى	صبرى حافظ (لندن)	٩ ١٤٦
٣٠	سيد درويش في مدينة حمص	التحرير (دمشق)	٤ ١٦٥
٣١	شكل المضادة	صبرى حافظ (لندن)	٤ ١٤٣
٣٢	صناعة الفن والأدب	أحمد مرسى (نيويورك)	٤ ١٥١
٣٣	علم رامبو	اسماعيل صبرى (باريس)	٧ ١٢٤
٣٤	عصر ما بعد الثقافة	وائل غالى (باريس)	٥ ١٢٤
٣٥	عصر الاكتشاف	أحمد على مرسى (مدريد)	٧ ١٢٨
٣٦	علاقات العرب الحضارية بعاصمة أوروبا الثقافية	مجدى يوسف (دبلن)	٧ ١٤٣
٣٧	عن توثيق الأعمال الفنية	أحمد مرسى (نيويورك)	٢٢ ١٥٠
٣٨	قارة من السحر والمنتاقضات	عز الدين نجيب (نيودلهي)	٤ ١٦١
٣٩	كتون تراث المهجر العائدة	محمد الله خوري (دمشق)	١٠ ١٥٢
٤٠	كيلي يقدم البراوين « تشيكوف » معاصرا ؟	درونا متولي (وارسو)	١٠ ١٤٩
٤١	لفز اسماعيل كاداره	اسماعيل صبرى (باريس)	٦ ١٤٨
٤٢	« مستقبل الأمة العربية » في مهرجان « أصيلة » الرابع عشر	فريدة مرسى (المغرب)	١١ ١٥٤
٤٣	مسرح جنابة الأسلاف	صبرى حافظ (لندن)	٨ ١٢٨
٤٤	مع أوكتابير بازيهم تتووجه	جان كلارنس لامير (اسنكهورلم)	٣ ١٥٠
٤٥	مطلقة لكل راكب في قطار الانشقاق	علي شلش (لندن)	٧ ١٣٠
٤٦	مملكة الرغبة	صبرى حافظ (تايوان)	٧ ١٤٧
٤٧	موت الشعر	أحمد مرسى (نيويورك)	٨ ١٢٤

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٤٨	نتنفس الحانا	دوروتا متولى (وارسو)	١٢ ١٦٠
٤٩	نحو نظام ثقافى عربى جديد (تونس)	فتحى ابو العينين (تونس)	١٠ ١٥٤

التعليقات (٦) تعليقات

١	اعتذار وتوضيح	سامى خشبة	٦ ١٦٢
٢	حول دراسة « السفر فى منتصف الوقت »	على عرض الله	٨ ١٦١
٣	كلام اخير « مؤقتا » عن : لويس عوض ، والمعرفة ، والثقافة العربية	سامى خشبة	٨ ١٥٩
٤	ما الإبداع الفلسفى ؟ وما شروطه ؟	محمد فارس	٨ ١٦٣
٥	من حمدى السكوت إلى جابر عصفور	حمدى السكوت	١٢ ١٤٦
٦	لويس عوض والتراث	على الألفى	٧ ١٥٩

الفن التشكيل (١١) دراسة وملزمة بالالوان

١	انطباع	محمد على الزينة	٧
٢	إيقاعات (فاروق حسن)	احمد عبد المعطى حجازى	٥
٣	أولوية الخامة (عصمت دواستلى)	عمر جهن	٩
٤	صورة للنفس (مصطفى حسين كمال)	نجوى شلبى	١٢
٥	« عالم السبوى » شهوة الحركة (عادل السبوى)	حسن طلب	٤
٦	عالم مصرى خالص (تاجى باسليوس)	حسن طلب	١١
٧	متواليات التشخيص والتجديد	جمال القصاص	٢٠ ١
٨	إعادة اكتشاف (محمد تاجى)	عز الدين نجيب	٣
٩	مفتاح	احمد عبد المعطى حجازى	٦
١٠	موعظة السمكة (جميل شفيق)	حسن طلب	٨
١١	لكن نفس ، أه ، بيضاء (طه حسن)	احمد عبد المعطى حجازى	١٠

جدول رقم (٣)

مستعمل	الإسم	رقم الموضوع الرمز	مستعمل	الإسم	رقم الموضوع الرمز
١	ابراهيم اصلان	٣٩ ق	٤	ف	٤
٢	ابراهيم داود	٥١ ق	٥	ف	٥
٣	ابراهيم عبد المجيد	٥٤ ش	٧	ف	٧
٤	ابراهيم فتحي	٧ ق	٨	ف	٨
٥	ابراهيم فهمي	٣ د	٢	فن	٢
٦	ابن تال يونس	١٢ د	٩	فن	٩
٧	ابو همام	١٩ ق	١١	فن	١١
٨	التحرير	٩ مت	٤٥	ش	٤٥
		٦٠ ش	٨٤	د	٨٤
		٧ د	١٨	ر	١٨
		٣٠ د	١٧	احمد عثمان	١٧
		٣ د	١٨	احمد عبد المليم عطية	١٨
		٨ د	١٩	احمد علي مرسى	١٩
		٢٤ ش	٢٨	ر	٢٨
٩	احمد تيمور	٥ د	٣٥	ر	٣٥
١٠	احمد حسين الطماوى	٢٢ ش	٤٤	ر	٤٤
١١	احمد زبؤد	٢٩ د	٤١	ش	٤١
١٢	احمد شمس الدين الحجامى	٢٨ ق	٢٩	ش	٢٩
١٣	احمد الشيخ	٤٩ ق	٥٤	ق	٥٤
١٤	احمد صليحه	٢٠ ق	٢	ر	٢
١٥	احمد عادل	١ ف	١١	ر	١١
١٦	احمد عبد المعطى حجازى	٢ ف	١٢	ر	١٢
		٣ ف	٢١	ر	٢١

رقم الموضوع الرمز	المستعمل	الإسم
٤ ق	٢٣	البرتومورافيا
٢٥ د	٢٤	الفريد نرج
٢١ د		
٤٢ د		
٦٢ ش	٣٥	امانى شكيم
٢١ مت	٣٦	اميرة حلمى مطر
٩ د		
٨ مت	٣٧	اميل حبيبي
١ ص	٣٨	انس داوله
٣٥ ش	٣٩	ايمان مرسل
٣٤ د	٤٠	بدر الديب
٣٩ د		
٤٦ د		
٢٣ ق	٤١	بدر نشأت
٤٧ د	٤٢	برنار رويشار
٥٦ ش	٤٣	برهان شاذلى
١٠ مت	٤٤	بشير السباعي
١٣ مت		
٤٤ ش	٤٥	بهاء جاعين
٧ د	٤٦	ثروت عكاشة
١٥ د		
٣١ د		
٥٢ د		
١١ د	٤٧	جابر مصطفى

رقم الموضوع الرمز	المستعمل	الإسم
٢٤ ر		
٢٥ ر		
٢٢ ر		
٣٧ ر		
٤٧ ر		
٢٠ ش	٢٥	احمد يمانى
٣٠ د	٢٦	ادوار الخراط
٤٨ ق		
٥٦ د		
٦٦ د		
٤١ ق		
٣٠ ق		
١٣ ش	٢٧	ادونيس
٢٧ ش		
٤ ش	٢٨	ادريس بن الطيب
٥ ق	٢٩	اسماعيل الحادى
١٠ د	٣٠	اسماعيل صبرى
١٢ د		
٢٠ د		
٢٢ د		
٢٣ د		
٣٣ د	٣١	اسماعيل صبرى
٤١ د		
١٥ د	٣٢	اعتدال عثمان

سلسل	الإسم	رقم الموضوع الرمز
٥٧	حسين أحمد أمين	٤٤ د
٥٨	حلي سالم	٤٥ د
٥٩	حسين محمود	١٢ ش
٦٠	حمدي السكوت	١٤ ش
٦١	خيري شامس	٤٢ د
٦٢	دوروتا متولى	٥ ت
٦٣	رمسيس لبيب	٨ ق
٦٤	زكية مال الله	٤٧ ق
٦٥	رافت سلام	١ د
٦٦	زياد ابولعين	٤٠ د
٦٧	سامي خشبة	٤٨ د
٦٨	سعد القرشي	٣٢ ق
٦٩	سعدى يوسف	٤٧ ش
٧٠		٣ ش
٧١		٢ ت
٧٢		٦٣ د
٧٣		٦٩ د
٧٤		٥٠ ق
٧٥		٣٢ ش
٧٦		٦٧ ش
٧٧		٣ ت

سلسل	الإسم	رقم الموضوع الرمز
١٧ د		
١٨ د		
١٩ د		
٢٠ د		
٢١ د		
٢٢ د		
٢٣ د		
٢٤ د		
٢٥ د		
٢٦ د		
٢٧ د		
٢٨ د		
٢٩ د		
٣٠ د		
٣١ د		
٣٢ د		
٣٣ د		
٣٤ د		
٣٥ د		
٣٦ د		
٣٧ د		
٣٨ د		
٣٩ د		
٤٠ د		
٤١ د		
٤٢ د		
٤٣ د		
٤٤ د		
٤٥ د		
٤٦ د		
٤٧ د		
٤٨ د		
٤٩ د		
٥٠ د		
٥١ د		
٥٢ د		
٥٣ د		
٥٤ د		
٥٥ د		
٥٦ د		
٥٧ د		
٥٨ د		
٥٩ د		
٦٠ د		
٦١ د		
٦٢ د		
٦٣ د		
٦٤ د		
٦٥ د		
٦٦ د		
٦٧ د		
٦٨ د		
٦٩ د		
٧٠ د		
٧١ د		
٧٢ د		
٧٣ د		
٧٤ د		
٧٥ د		
٧٦ د		
٧٧ د		
٧٨ د		
٧٩ د		
٨٠ د		
٨١ د		
٨٢ د		
٨٣ د		
٨٤ د		
٨٥ د		
٨٦ د		
٨٧ د		
٨٨ د		
٨٩ د		
٩٠ د		
٩١ د		
٩٢ د		
٩٣ د		
٩٤ د		
٩٥ د		
٩٦ د		
٩٧ د		
٩٨ د		
٩٩ د		
١٠٠ د		

رقم الموضوع الرمز	الإسم	مستعمل
ق ١٧	صلاح أحمد إبراهيم	٨١
د ٥١	صلاح فضل	٨٢
د ٢٢	صلاح قنصوه	٨٢
د ٧٨	طارق علي حسن	٨٤
ق ٢٢	طارق المهدوي	٨٥
ق ٢		
د ١٦	عابد خزندار	٨٦
مت ١٢		
د ٦٥	عبد البديع عبد الله	٨٧
ق ٩	عبد الحكيم قاسم	٨٨
ق ٣١		
ح ٢	عبد الرحمن ابو عوف	٨٩
د ٦٠	عبد الرشيد الصانق	٩٠
د ٣٢	عبد العزيز حمودة	٩١
ش ٢٠	عبد العظيم ناجي	٩٢
ق ٤٣	عبد الفتاح عبد الرحمن	٩٣
د ٥٧	عبد القادر القط	٩٤
د ٢٢	عبد الله خيرت	٩٥
ق ٤٢		
ر ٣٩		
ش ٣٧	عبد الله السيد شريف	٩٦
ش ٣٢	عبد المقصود عبد الكريم	٩٧
ر ١٤	عبد المنعم تقيمه	٩٨
ش ٩	عبد المنعم رمضان	٩٩

رقم الموضوع الرمز	الإسم	مستعمل
ق ٤٥	سميد الكفراوي	٧٠
مت ١٤	سلوى كامل	٧١
د ٤٠	سمير سرحان	٧٢
ق ١٢		
د ٢٤	سمير فريد	٧٣
د ٣٥		
د ٥٩		
ق ٦	سهم بيومي	٧٤
ش ١٦	سهر عباس	٧٥
ق ١٤	سليمان فياض	٧٦
مت ١٩		
ق ١٦		
ق ٧٤	الصبيد زره	٧٧
ق ٥٢	شكري عباد	٧٨
د ١٢	صبري حافظ	٧٩
ر ٤		
ر ٦		
ر ١٧		
د ٢٩		
ر ٣١		
ر ٤٣		
ر ٤٦		
د ٤١		
ر ٩	صبحي شعروزي	٨٠

مسلسل الاسم رقم الموضوع الزمني

١١٦	فؤاد قنديل	٢٨	ق
١١٧	فؤاد كامل	٢٥	د
١١٨	فتحي أبو العينين	٤٩	ر
١١٨	فريد أبو سعدة	٥١	ش
١٢٠	فتحي فرغل	٤٩	ش
١٢١	فريدة مرعي	٤٢	ر
١٢٢	فكري النقاش	٢٠	مت
١٢٣	فوزي كريم	٢٨	ش
١٢٤	كريم مطناوع	٨٦	د
١٢٥	كريم عبد السلام	٦٥	ش
١٢٦	كمال الزغباني	٢٩	ق
١٢٧	كمال رمزي	٨٥	د
١٢٨	كمال عبد الحميد	٢٩	ش
١٢٩	كمال مرسى	١	ق
١٣٠	كمال نشأت	٥٣	ش
١٣١	لطفي عبد البديع	١٤	د
١٣٢	إميل عبد الوهاب	١	د
١٣٣	ماجدة رفاعي	٤	مت
١٣٤	ماجى عوض الله	٢	مت
١٣٥	مجدى يوسف	١٦	ر
١٣٦	مصنن الطوخى	١٠	ق
١٣٧	محمد آدم	٧٠	ش
١٣٨	محمد إبراهيم أبو سنة	٣٦	ش

مسلسل الاسم رقم الموضوع الزمني

١٠٠	عبد الناصر ضالع	٦٦	ش
١٠١	عبد الوهاب الاسوانى	١٥	ق
١٠٢	عبد الوهاب البياتى	٥٩	ش
١٠٣	عز الدين نجيب	٨	فن
١٠٤	على الالفى	٦٧	د
١٠٥	على الصياد	٦	ت
١٠٦	على شلش	٦٩	ش
١٠٦	على شلش	٥٥	د
١٠٧	على الشيرقاوى	٤٥	د
١٠٨	على عوض الله	١٧	ش
١٠٩	على منصور	٢٧	د
١١٠	عمر جهان	٢	ت
١١١	غالى شكرى	٧٢	ش
١١٢	فاروق شوشة	٣	فن
١١٣	فاروق عبد القادر	٩	ح
١١٤	فاطمة قنديل	٦٩	ش
١١٥	فؤاد زكريا	٧١	ش
١١٥	فؤاد زكريا	٦٢	د
١١٦	فؤاد زكريا	٨٣	د
١١٧	فؤاد زكريا	٦	ش
١١٨	فؤاد زكريا	٥٥	ش
١١٩	فؤاد زكريا	٥٨	د
١٢٠	فؤاد زكريا	٦٨	د
١٢١	فؤاد زكريا	٧٩	د

رقم الموضوع الرمز	المصطلح	الإسم
د ٦٤		
د ٧٤		
د ٦١		
د ٣٦		
د ٥٣		
د ١٠		
د ٥٤	١٥٩ مصمود كامل	
مت ١١	١٦٠ مصمود نسيم	
ش ٢٥		
ق ٣٦	١٦١ مصمود الوزهاني	
د ٦	١٦٢ مراد وفيه	
ش ٢٢	١٦٣ مصطفى النحاس طه	
د ٨	١٦٤ مصطفى صفوان	
د ٢		
ش ٨	١٦٥ مصطفى عيادة	
د ١٩	١٦٦ مدوح عدوان	
ش ٤٣		
ش ٥٧		
ق ٥٥	١٦٧ منتصر القفاش	
ق ٢٧	١٦٨ مهلب حسين	
ق ١٣	١٦٩ ثادية البنهاوي	
ق ٢٨	١٧٠ ناصر البلواني	
ش ٦٢	١٧١ ناصر فرغل	
د ٨٢	١٧٢ نبيل فرج	

رقم الموضوع الرمز	المصطلح	الإسم
ش ٤٨	١٣٩ محمد احمد حمد	
ش ٣٤		
ش ١١	١٤٠ محمد الرباوي	
ق ٣٣	١٤١ محمد حافظ رجب	
د ٤٨	١٤٢ محمد حسن عيد الله	
ق ٣٥	١٤٣ محمد حسين	
ش ١٥	١٤٤ محمد سليمان	
ش ٦٨		
ش ٥٠	١٤٥ محمد صالح	
ق ٤٤	١٤٦ محمد عباس علي	
ق ٣٧	١٤٧ محمد عبد السلام المصري	
د ٣٢	١٤٨ محمد عبد المطلب	
مت ٦	١٤٩ محمد عجله	
ق ١	١٥٠ محمد علي بزيقه	
ت ١٤	١٥١ محمد الفارس	
ش ٦٤	١٥٢ محمد الفقيه صالح	
ش ٤٠	١٥٣ محمد الفيتوري	
ق ٥٢	١٥٤ محمد المختزلي	
ش ٢	٢٥٥ محمد متول	
ش ٣١		
ق ٢٤	١٥٦ محمد همام فكري	
ش ٢٨	١٥٧ محمد يوسف	
د ٤	١٥٨ محمود امين العالم	
د ٦٧		

رقم الموضوع	الاسم	مسلسل	رقم الموضوع	الاسم	مسلسل
٢٧ ر			٢١ ق	نبيل نعم	١٧٣
٣٤ ر			٤ فن	نجوى شلبى	١٧٤
١٨ ق	وائل رجبى	١٨٢	٢٦ ش	نصار عبد الله	١٧٥
٥٢ ش	ولاء رزق	١٨٣	٧٥ د	نصر حامد ابو زيد	١٧٦
١٧ ش	وايد منير	١٨٤	٧٦ د		
٧ مت			٥٦ ق	نعيم عطية	١٧٧
٢٩ ش			١٨ ش	نور الدين صمّود	١٧٨
			٥٨ ش	هالة لطفي	١٧٩
٥ ش	ياسر الزيات	١٨٥	٣ مت	هناء عبد الفتاح	١٨٠
٧٠ د	يحيى حقى	١٨٦	٥ مت		
٧١ د			٢٨ د		
٧٢ د			١٦ مت		
١١ ق	يوسف ابورية	١٨٧	١٧ مت		
٢ ق	يوسف الشارونى	١٨٨	٢٦ ر	وائل غالى	١٨١

مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب



))))))

- الأموية وسلام العالم
- تساؤلات حول الفكر العربي
- الحق أساس الاجتماع
- من استقبل في مصر
- الفتنة العنيفة
- اللذة
- راد ومعه
- الحق الحولي
- مصطفى محمود
- راتب صديق
- يوسف الخطيب
- بدر حسنة

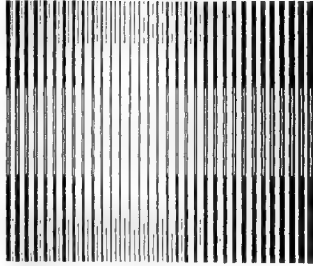
شهاد بالخير • فبراير ١٩٩٢



المعالم



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض · حسن طلب

مدير التحرير · نصر أديب

المشرف الفني · نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسماعيل خازم جمهورية مصر العربية :

الكويكب ٧٥٠٠ قنسا - لفر ٨ ديالاه كثرية - البهرين ٧٥٠ قنسا - سوريا ٤٠٠ لية -
 لبنان ١٠٠٠ لية - الأردن ٠٧٥٠ دينار - السعودية ٨ ديالاه - السودان ٢٢٥
 ليرة - تونس ٧٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهما - اليمن ٣٠
 ريال - ليبيا ٠٠٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ رية - غزة
 والقطاع ١٠٠ سطة - لندن ١٥٠ قنسا - قبر بيرك ٥ عولاه .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد .
 قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
 الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
 مضافا إليها مصاريف البريد : للبلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
 وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا

الرسائل والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس - ص :
 ب ٦٦٦ - تلخوين : ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيمييل : ٧٥٤٢٢٢ .

اللد : جهة واحد

المدة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المراجع

العدد العاشرة • فبراير ١٩٩٢ • رجب ١٤١٢

هذا العدد

الدراسات :

- ١١ - دراسة حول .. الأيديولوجية وعلوم العالم ..
- ٢٥ - مصطلح صافران .. الحقن لسان الاجتماع ..
- ٢٦ - أنطون القزلي .. تساؤلات حول الفكر العربي المعاصر ..
- ٥٥ - جابر مصلي .. ملاحظات حول الحداثة ..
- ٧٢ - أسيا حيدر .. كمال بوير ومفهومه ..
- ٩١ - راتب صديق .. أبحاث عن الفن التشعيلي ..
- ١٠١ - أروار الدراياط .. تحريك القلب (رواية التجاوز لا التحويل) ..

التحقيقات :

- ١٢٢ - طارق عبد القادر .. دل الرواية والحكمة ..
- ١٢٦ - هيثم بن زيان .. الإبداع في شجرة الجديد للغة ..
- ١٤٠ - نصر القزلي .. أية جيم .. والانضال بالشعر عن الشعر ..

المتابعات

- ١١٢ - سهام بويحيى .. معهد فنون لافار ..
- ١٤٢ - ياسين السامري .. الاجتماع والكتابة الآخر ..
- ١٥٠ - منصور بدران .. مهرجان شعراء الحداثة ..
- ١٥٦ - مصطفى القزلي .. معرض الفنان عبد الله لفتن الكبير ..
- ١٥٩ - فؤاد الدليل .. رسائل من مصر ..

الرسائل :

- ١٦٤ - أحمد صليحة .. فريديا بين رواية وحالة اللغة الشاعرية [يمين] ..
- ١٦٨ - أيت كاشيرون .. قصائد أصوات روائية من أصابعها [مديونية] ..
- ١٧٢ - نورية حنون .. رامبو في بولندا [ورايسو] ..
- ١٧٦ - ط. ح .. جماعة الفرج والفاير [صنفاء] ..

□ أصدقاء إبداع

السلام عليكم أيها الجمع القارئ ... محمد عبد الصلي محاري

الشعر :

- ٦ - يوسف الشفيق ..
- ٢٢ - محمد صالح ..
- ٢٣ - محمد الطائي ..
- ٤٢ - جميل أبو صبح ..
- ٨١ - ناصر الرائي ..
- ١٠٠ - مديونية الأسبوشي ..
- ١١٢ - محمد هشام ..
- ١٢١ - عبد الله السليبي ..

القصص :

- ١٨ - محمد ..
- ٢٨ - محمد الكاراني ..
- ٤٨ - أحمد الشفيق ..
- ٧٠ - خالد شحمر ..
- ٧٨ - محمد شحمر ..
- ٩٧ - محمد التريش ..
- ١١٨ - محمد حيدر ..
- ١٢٥ - أحمد مرشد ..

الفن التشعيلي :

- ١٠٠ - محمد حيدر ..
- ١٠١ - محمد حيدر ..
- ١٠٢ - محمد حيدر ..
- ١٠٣ - محمد حيدر ..
- ١٠٤ - محمد حيدر ..
- ١٠٥ - محمد حيدر ..
- ١٠٦ - محمد حيدر ..
- ١٠٧ - محمد حيدر ..
- ١٠٨ - محمد حيدر ..
- ١٠٩ - محمد حيدر ..
- ١١٠ - محمد حيدر ..
- ١١١ - محمد حيدر ..
- ١١٢ - محمد حيدر ..
- ١١٣ - محمد حيدر ..
- ١١٤ - محمد حيدر ..
- ١١٥ - محمد حيدر ..
- ١١٦ - محمد حيدر ..
- ١١٧ - محمد حيدر ..
- ١١٨ - محمد حيدر ..
- ١١٩ - محمد حيدر ..
- ١٢٠ - محمد حيدر ..

السلام عليك أيها المجمع الموقر !

فأما نظم القرآن وحسن تأليف آياته فإن العباد قادرون على مثله وعلى ما هو أحسن منه فى النظم والتأليف .

لو طلبنا الآن من مجمع البحوث الإسلامية رأيه فى هذا الكلام ماذا يقول ؟ لاشك أنه سيراه تجديدًا وكفرًا ، وربما طالب بمصادرة المؤلفات التى نقلته إلينا ككتاب « الفرق بين الفرق » للبهادى ، و « الملل والنحل » للشهرستانى .

فإذا قدمنا للمجمع كلام ابن رشد فى الطبيعة ، وما وراء الطبيعة . وهو يناقض كلام المعتزلة ، لأنه لا يفرق فيه بين الخلق والخالق ، ويرى « أن الله سبحانه هو الموجودات كلها » فماذا يقول المجمع فى هذا الكلام ؟ لاشك أيضًا فى أنه سيراه تجديدًا وكفرًا كما رآه أهل قرطبة من قبل ، وربما طالب بإحراق كتب ابن رشد كما أحرقها هؤلاء ، فلم يتركوا منها إلا ما كان فى الطب والفقه والحساب .

وإن يكون موقف المجمع من آراء الفارابى ، وابن عسرى ، والصلاج ، والسهروردى المقتول ، وابن مسكويه ، وإخوان الصفا مختلفًا عن موقفه من المعتزلة وابن رشد .

نترض أن مجمع البحوث الإسلامية التابع للأزهر الشريف لا يعرف شيئًا عن التراث الأدبى والفنى والعلمى والفلسفى الذى أبدعه العرب المسلمون فى عصور ازدهارهم ، وأنا حملنا هذا التراث وذهبنا إلى المجمع فى حى الحسين وقلنا له :

— السلام عليك أيها المجمع الموقر ! نريد أن تلفئنا فى هذا التراث ، وأن تبين لنا ما يتلقى منه مع الإسلام الصحيح وما لا يتفق .

فماذا تكون الفتوى ؟ وما الذى يمكن أن يسفر عنه امتحان المجمع لهذا التراث ؟

لنأخذ مثلاً فكر المعتزلة الذى أدى بهم إلى القول بأن القرآن حادث مخلوق ، فالدأت الالهية واحدة لا تنقسم ولا تتجزأ ، وهى وحدها الموجودة بنفسها منذ الأزل . وأو قلنا إن القرآن هو الآخر قديم أو أزل لكان هناك أزليان وهذا شرك ، ومن هنا رأى المعتزلة أن القرآن مخلوق ، وأن أعجازه ليس فى تأليف بل فى إنبائه بالغيب ، وفى هذا يقول النظام : « إن نظم القرآن وحسن تأليف كلماته ليس بمعجزة للنبي ، ولا دلالة على صدقه فى دعواه النبوة ، وإنما وجه الدلالة على صدق ما فيه من إخبار عن الغيوب ،

فيذا انتقلنا إلى الشعر وطلبنا من المجمع أن يفتينا في مثل قول المتنبي :

عمرك الله . هل رايت بدورا طلعت في براقع وعقود
راميات بأسهم ويشها الذهب ، تشق القلوب قبل الجلود
يترشفن من فمى رشفات من فيه أحلى من التوحيد

إذا طلبنا رايه في هذا البيت الأخير فسوف يقول لنا إن المتنبي كافر ، لأنه يقول إن القبلات التي كان يترشفها من شفاه النساء الجميلات أحلى في فمه من النطق بكلمة : « لا إله إلا الله » !

صحيح أن بعض النقاد يرى أن المتنبي كان يقصد المبالغة ولم يكن يقصد المخارطة ، كما تقول إن فلانا أمضى من السيف أو أشجع من الأسد ، تقصد بذلك التأكيد لا التفضيل . لكن المجمع لن يلتفت : إلى هؤلاء النقاد ، لأنه لا يهتم بمسائل الفن والجمال ، ولا يميز بين عالم وشاعر ، وإنما يأخذ الجميع بظاهر أقوالهم . ويعين نفسه مفتشا على الضمائر ، ووسيطا بينهم وبين الله .

وهل نطلب من المجمع أن يفتينا في «الفلبلة» وليلة» وهو الذي طالب من قبل بمصادرتها ، وإعدام النسخ المطبوعة منها ؟

وهل نطلب منه أن يفتينا في شعر المعري ، ويشار ، وأبي نواس ، ومطيع بن أبياس ، وحمام عجرد ؟؟ وهل نسأل رايه في التصوير وما جاء منه في المساجد والقصور ، وفي المؤلفات الدينية والأدبية والعلمية ؟ فإذا كان يرى أن التصوير حرام ، استنادا إلى ما يؤوي من الرسول من أن الملائكة «لا تدخل بيتا فيه كلب ولا تصاوير» فهل نهدم الجماع الأموى بدمشق لأن حائطه الغربي مزين بقسيفساء تمثل نهرًا وحيلة سباق ؟ وهل نهدم قبة المشرفة في المسجد الأقصى لهذا السبب ذاته ؟ وهل نحرق المخطوطات المصورة التي نملكها من

مكتبة ودمنة ، و« الأغاني » ، و« مقامات الحريري » ، و« الحيوان » للجاحظ ، و«عجائب المخلوقات» للغزويني ؟

وإذا كان هذا هو موقف المجمع من تراثنا العربي الإسلامي فماذا يكون موقفه من تراثنا الفرعوني ؟ وماذا يكون موقفه من التراث الاجنبي القديم والحديث ، وهو مصدر من مصادر ثقافتنا نقرأ ونترجمه وندرسه في المعاهد والجامعات ونرسل في كلبه الوفود والبعثات ؟

لو أن الأمر ترك للمجمع لفعل بهذه الذخائر والكنوز ما يفعله الآن بمؤلفات وأعمال أقل منها خطرا وأكثر تسترا وحذرا . وإذا كان المجمع قد خرج عن حدود وتقليده ، ولم يعد يكفئ بإبداء الرأي ، أو بمناقشة ما يبديه الآخرون من آراء ، وما يقدمونه من فسون وأدب ، وأصبح يصدر الأحكام وينفذها بيده لا بيد عمرو ، فقد آن الأوان لطلال برء المجمع إلى وظيفته الحقيقية ، وهي أن يوزع عن الثقافة لا أن يكون حربا عليها ، وأن يحمي التراث العربي الإسلامي الحي ، ويؤكد تقاليده العقلانية لا أن يناقضها .

وأقد بادر السيد رئيس الجمهورية ، فأمر بإعادة عرض الكتب التي صادرها المجمع ظلما وعدوانا ، وهي مبادرة نذكر للرئيس ونشكر ، لكن هذه المبادرة ينبغي أن تكون مقدمة لمراجعة القوانين سيئة السمعة . ومنها قانون الوحدة الوطنية ، وقانون المدعي الاشتراكي ، والتعديلات التي أدخلت على قانون العقوبات ، وهي التي يستند إليها أعداء حرية التفكير بحجة حماية الدين من أي مساس حقيقي أو متوهم ، كما ذكر المستشار سعيد العشماوي الذي كان ضحية من ضحايا المجمع في الآونة الأخيرة

إننا نطالب بتنقية كل القوانين الموجودة من كل ما يمكن أن يتخذ ذريعة للدعوان على حرية الفكر والإبداع .

الفاحة

معاً ، أيها الصَّحْبُ ، فلنقرأ الفاتحة

على روحٍ دهرٍ عجوزٍ

دفنناه مقبرةً الأبدِ البارحة ..

وفي عُرْسٍ جيلٍ

قد اختطَّ عَقْدَ قِرَانِ المصير ..

بزويدةِ القَدْرِ الجامحة ..

معاً ، أيها الصَّحْبُ ، فلنقرأ الفاتحة

أُمِّلُوا الترابَ على شعراءِ البلاطِ

وخصيانِ ماضى الزمانِ

وكل قياصرة الشمع ..
قد عفنت جنث الخيبة الكالحة ..
وهيا اصدحوا بالبشارة ..
قد هلّ جيل الحجارة ..
لا تجلدوه بفثّ الاغانى
هو الآن أحلى عريسٍ لأنثى الحضارة
وأنّينت منه مهر جراحاته السائحه ..

معاً ، أيها الصبح ، فلنقرأ الفاتحه ..
توسد مثواه ، منا ، نفيد العروبة ..
زهو جميع العروش ،
ووقع بساطهم كل الجيوش ،
وجلّ المصاب بكل كلاب الدجن النابحه ..

لندقوا رتاج غدٍ ، والصنوج ،
هنا قد تعلّ متون المشيئة
كى يخطبَ الشمس
جيلٌ يموج على خيل أحلامه السابحه ..

معاً ، أيها الصبح ، فلنقرأ الفاتحه ..
على كل شاهد قبر
تعاطى الهزيمة .. مشرّع شعير ..
وَوَيْلاً قيصريها ، باب رثي ..
ورث على الموت طعم قصائده المالمه ..
وهيّا ، خذوا فجركم بالعناق ..
لقد وضعت ، بالسلامة ، كل بنات البراق
طليعة جيل ، على سفب القهر
ياكلُ جمجمة الحية القارحه ..

معاً ، أيها الصبح ، فلنقرأ الفاتحه ..
هنا يرقد الجزء منا الذي
قشّرتهُ الجراحُ
وذرتُهُ في ربتينا الرياح ..
تَهْراً .. صَدَأً .. فاحت له رائحه ..
إلى أن تَفَسَّرَ ، يا يوسف ، الحلم ..
كيف تَجَوَّفَر جيلُ الخلاصِ
بصدر تَقْرئ لزخ الرصاصِ
كما السيفُ صيغ بنار جهنمِ اللافحه ..

معاً ، أيها الصُحْبُ ، فلتقرأ الفاتحة ..
دَعُوا الآنَ كلَّ طَقُوسِ الأَئِمَّةِ
يا أَلْفَ مَعْصِيَةٍ لِلطُّفَاةِ
وَكُهَّانِهِمْ ، وَعِصَى الرُّعَاةِ ،
وَوُجُوحِ الرِّعِيَّةِ ، وَالْفَنَمِ السَّارِحِهِ ..

هنا ، من وَحَامِ قَدِيمِ الزَّمَانِ ..
ومن حَبْلِ الْوَرْدِ ، بِالسِّيْدِيَانِ ..
ومن مَصْرَعِ الْعَنْفِ ، بِالْعَنْفَوَانِ ..
تَأْتِي الذِّكْرُ يَتَأْتِي عَلَى الْجَانِحِ ..

معاً ، أيها الصُحْبُ ، فلتقرأ الفاتحة ..
على رُوحِ « رَاكَاخ » حَتَّى الْعِظَامِ
وَأَشْعَارِ أَنْصَارِ هَذَا السَّلَامِ
وَأَغْصَانِ زَيْتُونِهِ لِلْمُسْتَضَامِ
وَكُلِّ حِمَاتِهِ .. الْخُنْجِ .. النَّائِحَةِ ..

لقد نَفَخَ الآنَ فِي الصُّوْرِ ..
أَبْشَرُ بِنَبْضِ قِيَامَةِ كُلِّ الْقُبُورِ

وَدَفَّقِي الْمَلَائِكِينَ يَوْمَ النُّشُورِ
وَوَقِّدِي اللَّظَى فِي عَيْنِ الصَّقُورِ
وَمِيلَادِ شَوْكِتِنَا .. الْمَرَّةَ .. الْجَارِحَةَ ..

مَعاً ، أَيُّهَا الصَّحْبُ ، فَلْنَنْتَقِرَا الْفَاتِحَةَ ..
بَلَا رَجْعَةَ مَاتَ عَبْدُ الْقَدِيمِ
وَكَزَلَاثُ قَصْرِ الْحَرِيمِ
وَسِمَسَاوُ كُلِّ دَمٍ مُسْتَبَاحٍ
وَعَرَى إِلَى الدَّوْدِ عَزَّتْهُ الْفَاضِحَةُ ..

فَصَلُّوا جَمَاعَتَكُمْ ، وَاقْرَءُوا الْفَاتِحَةَ
وَدَقُّوا الْمُهَامِيزَ خَيْلَةَ الْكَبِيرِيَاءِ
وَيَا جَوْثَةَ الْجِنَّ ، وَالْإِنْسِ ، وَالْإِنْبِيَاءِ
لِنَرْقُصَ مَعاً جَذَلًا فِي الْهَوَاءِ
وَنُطَلِّقَ حَنَاجِرَنَا لِقَنَانِ السَّمَاءِ
هِيَ الْآنَ أَنْشُودَةُ الْفَرَحِ الصَّادِحَةِ ..
هِيَ الْآنَ أَنْشُودَةُ الْفَرَحِ الصَّادِحَةِ ..

الأصولية وسلام العالم

الخلق . وإنما تظل مفتوحة وثقافة لذاتها ، وغايتها تأسيس معنى كونى يزيل اغتراب الإنسان في هذا الكون ، وقد قدمت الأديان ، على تنوعاتها ، رؤية كونية ، والآن بفضل الثورة العلمية تم غزو الفضاء ، وأصبح في إمكان العلم تقديم رؤية كونية علمية .

أما الكوكبية فناقشة عن الكونية ، وهى تعنى النظر إلى الكوكب الأرضى كوحدة ، وليس كتركيب من أجزاء مستقلة .

ولهذا فالاعتماد المتبادل لازم من الكوكبية ، وهو يعنى نفي التنمية ، ونفى المفهوم التقليدى للاستقلال ، أى نفي السلطان المطلق للدولة ، ويقتضى لم يعد في الإمكان حل المشكلات الإقليمية ، مثل الانفجار السكانى وتلوث البيئة ، وأزمة الموارد الطبيعية ، إلا في إطار الكوكبية .

ما دور الدين في عالم اليوم ؟ أو بالأدق : ما دور الأديان الأحد عشر^(١) في عالم اليوم ؟ والجواب عن هذا السؤال يستلزم ، في البداية تحديد ملامح عالم اليوم . فما هى هذه الملامح ؟

إن عالم اليوم محكوم في مساره بعالم البد ، لأن البد أو المستقبل هو نقطة البداية ، وذلك لأن التاريخ يتحرك من المستقبل وليس من الماضي . فما هو هذا المستقبل ؟

ثمة مصطلحات بدأت تشيع الآن من شأنها تحديد ملامح الرؤية المستقبلية وهى الكونية Universalism والكوكبية globalism والاعتماد المتبادل Interdependence . الكونية أسلوب في التفكير يحاول فهم الكون ، أو بالأدق فهم الواقع في كليته ، ورؤية الجزئيات إلى هذه الكلية ، فتتأسس رؤية كونية لا تغفل

(١) الزرادشتية - الهندية - البوذية - المسيحية - اليهودية - المسيحية - الإسلام - البهائية .

والكيف . وقد تأثر كل من « آين ستين » و « الفارابي » بنظرية الفيزيقا فابعدا العقول العشرة . كان ذلك في سلف الزمان أما الآن فمسألة العلاقة بين الواحد والكثير ليست مطروحة في إطار مسألة الخلق ، وإنما في إطار مسألة السلام العالمي .

والسؤال إذن : ما العلاقة بين السلام العالمي وهذه الفكرة من الأديان ؟ للجواب عن هذا السؤال ينبغي البحث عن رؤية كل دين للأديان الأخرى في العصر الحديث . ففي عام ١٨٦٠ انشق أول مؤتمر للأرساليات في ليبربول ، وحات أبعائه عن الاهتمام بالأديان غير المسيحية ، بسبب هيمنة الثقافة المسيحية سياسيا . والجدير بالتنويه أنه قبل انعقاد هذا المؤتمر بثلاثة أيام قتل عدد من المبشرين بسبب صنف الانتفاضة الهندية . وبعد المؤتمر بعشر سنوات قُتل الأسقف « جون كولميدج » في كينيا ، وقتل مائة بشر في الصين . وفي نهاية القرن التاسع عشر عاش المبشرون في عزلة . وفي عام ١٨٧١ نشر « إدوارد بيلنت شيل » كتابه (أصول الثقافة) في جزين . وفي الصفحة الأولى من الجزء الأول المعلن « الثقافة البدائية » يقول : « إن مشكلة الثقافة بين المجتمعات الإنسانية المتنوعة موضوع صالح لدراسة قوانين الفكر الإنساني ، وقوانين الممارسات الإنسانية . فالانساق الذي يسود الحضارة ، إلى حد بعيد ، يقسم بالفعل متقسمة لها أسباب متسقة في حين أن المستويات المتنوعة يمكن النظر إليها على أنها مراحل في مسار التطور ، كل مرحلة فيها هي إغراز لتاريخ سابق ، ولها دور خاص في تشكيل المستقبل » (١) . ومن ثم كشف « تيلر » انقلاب عن رجوع

بيد أن الاعتماد المتبادل لم يعد مقصوراً على المشكلات الإقليمية ، بل امتد إلى المشكلات العلمية ، إذ لم يعد في مقدور علم أن يعمل بمعزل عن العلم الأخرى ، فنشأ ما سمي بـ « العلوم البينية » التي تشكل جسراً بين علم وآخر بحيث يمكن ، في النهاية تحقيق وحدة المعرفة في إطار وحدة الكون .

وتحقيق هذه الوحدة يشتر تسائلاً عن مصير هذه الكثرة من الأديان ، أو بالأحرى يثير تساؤلاً عن العلاقة بين الوحدة والكثرة . وقد واجهت الفلسفات الدينية هذا التساؤل ، ولكن في إطار العلاقة بين الله والعالم ، وكان السؤال : كيف يصدر الكثير من الواحد ؟ ومع تعدد الإجابة إلا أنه يمكن حصرها في جوابين : لمدعها يأخذ بوحدة الوجود فلا يميز بين الواحد والكثير . ولعل الهندو هم أول شعب ظهر عنده هذا المذهب ، حيث تتفق الموجودات عن (براهما) كيتوبوع علم . والإرادة في براهما عبارة عن شهوة التكر والتكر . أما الفلاسفة الطبيعيين ، في اليونان في القرن السادس قبل الميلاد ، فقد ردوا الموجودات برمتها ، إلى مادة واحدة تباينت بتباين أراء الفلاسفة فالتو « ملائوس » الماء ، و « اتسيميلاوس » الهواء ، و « هراقليطس » النار .

أما الجواب الآخر فهو الفيزيقا ، وقد أخذ بهذه النظرية « اللاتوين » ، وهي تصور على أن الواحد بسيط إلى الحد الذي ينفي عنه التعلل والفهم . فإذا جاء شيء بعده فإنما يجرى بتوجه الواحد إلى ذاته ، ويتجهه إلى ذاته يرى ، وهذه الرؤية هي التعلل (الكلي) الذي هو كلمته . ويتأمل هذا العقل الأشياء التي في مقدور الواحد ليلد النفس الكلية . ومن هذه الكثرة يولد العدد والكلم

الأفكار الدينية غير مسيحية للأقوام كان ينظر إليهم على أنهم
برابرة .

و في عام ١٨٧٥ أصدر « مكس مولر » أول كتاب في
سلسلة « الكتب المقدسة في الشرق » واستعرض فيه أديان
آسيا . و في عام ١٨٩٠ نشر « فريز » كتابه (العصر
الذهبي) وقبول بهضبة وتقدير . وسبب ذلك تكليفه على
أن المسيحية ليست هي الديانة الوحيدة . و في عام ١٩٦٥
دعا « البابا يوحنا الثالث والعشرين » إلى عقد المؤتمر
الثاني للفاتيكان ، وانتهى منه إلى توصيات من بينها
تأسيس (لجنة الحوار مع الأديان غير المسيحية) .
استنادا إلى أن الله قد كشف للنقاب عن ذاته في أشكال
جديدة من الإيمان . و في عام ١٩٦٨ انعقد مؤتمر القمة
الروحي الأول ، لمعهد التفاهم في كلكتا بالهند ، وكان
يفهم ممثلين عن الأديان الأحد عشر . وكان موضوع
المؤتمر : (مغزى الدين في العالم الحديث) . ودارت
أبحاث كلها عن أن أي دين لا يملك الحقيقة المطلقة ،
وإنما يملك شكلا من أشكالها . وإذ ليس من مبرر
لتماعى دين على آخر . ونفى هذا للبر ينطوى على إثبات
مبرر آخر هو ضرورة تلاقى الأشكال المتباينة باعتبارها
وجهات نظر لحقيقة مطلقة ، وبالتالي فليس من حق أي
دين تحديد هذه الحقيقة المطلقة ، لأن تحديد دين
ما لهذه الحقيقة ينطوى على حذف الأديان الأخرى .
فإذا قال دين ما إن الدين هو الإيمان بالله والخلود فهذا
القول يعنى حذف الكونفوشيية لأنها خالية من هذا
الإيمان . وإذا تحدد الدين بالوحى فتمت أديان خالية من
الوحى .

ومفهوم الحقيقة المطلقة من شأنه أن يثير تساؤلا من
العلاقة بين الدين والدوجما . فهل ثمة علاقة بينهما ؟
الجواب عن هذا التساؤل يستلزم تحديد معنى الدوجما .
والدوجما ، في أصلها اليوناني ، تعنى القاعدة أو المبدأ ،
ولا تعنى الحقيقة ، ولكنها استخدمت بعد ذلك للتعبير عن
قرارات المجالس المسيحية المعبرة عن الحقيقة المطلقة ،
والتي يلزم منها أن من ينكرها يتهم بالفكر والهرطقة .
وهكذا كان الحال في الإسلام ، فنشأ علم الكلام فريدا قبل
عن علم الكلام إنه علم التوحيد فذلك لأنه يقف ضد علم
اللاهوت الذي هو علم التلويث . وقد ذهب المتكلمون من
لجل تأكيد التوحيد ، إلى إبطال القوى الطبيعية وقوانين
السببية ، باعتبار أن الله هو الفاعل الوحيد . ومن هذه
الزاوية كفر المعتزلة الفلاسفة^(٣) . ومعارضة التكفير .
هذا ، إن للمعتزلة قد كفر بعضهم بعضا . ومن ثم يمكن
القول بأن علم الكلام هو علم الدوجما أي علم الحقيقة
المطلقة ، ومن شأن علم الدوجما أن تلازمه محرمات
ثقافية يتمتع البحث فيها ، ومن ثم تتجور المعرفة
الإنسانية وتتوقف عن التطور .

ولا أدل على ذلك من المنطقتان التاريخية التي تميزت
بإبداعات قانونيتها الدوجماتية . ففي المنطق
الطبيعي ، في العصر اليوناني القديم ، أضح « سقراط »
يدعوى إنكاره للحكمة . و في المنطق الطبي في العصر
الوسيط ، حوكم « جليليو » بدعوى نقضه للمعتقد
الديني عندما انحاز إلى نظرية « كوبرنيكس » . ومع
تعدد الحقائق المطلقة في علوم العقائد للأديان الأخرى ،
دخلت الأديان في صراع مع بعضها البعض ، فجاء عصر

(٣) على سبيل المثال : نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ، دار الحديث ، القاهرة ج- ٩ ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ٤٢٧ - ٤٢٨ .

التنوير كاشفا عن وقوع الإنسان في وهم الاعتقاد بأنه مالك للحقيقة المطلقة . وقد عبر « كلفظ » عن هذا الوهم عندما ارتأى أن العقل محكوم عليه بمواجهة مسائل ليس في إمكانه تجديدها . وهذه المسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته ، ولكنه عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل المطروحة بلا جواب تدور على مفهوم المطلق ، سواء أطلقنا عليه لفظ الله أو الدولة . وقصة الفلسفة ، في رأي « كلفظ » ، هي قصة هذا العجز ، بل هي قصة الوهم الذي يأسر الإنسان عندما يتصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة ، ذلك أن المطلق بمجرد اقتناصه يصبح نسبيا . ومن هنا يمكن القول بأن التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه . وقد جاءت الثورة الفرنسية معبرة عن روح التنوير . وكانت مقاومة الثورة أمرا لازما من قبل الدوجماطيقيين ، وفي مقدمتهم « إيموند بيرك » الذي نشر كتابه الشهر (تأملات في الثورة في فرنسا) ، بعد الثورة بعامين ، أي في عام ١٧٩٠ ، يعارض فيه عقلانية عصر التنوير ، ذلك أن الدولة والكنيسة ، في رأيه ، كيان واحد ، لأن الدين هو مصدر التشريع . والدعالة أيضا مصدرها النظام الإلهي عبر الحكمة لجماعية والتقليد ، ولهذا فإن العقد الاجتماعي ، في رأيه ، ليس على نحو ما تصوره فلاسفة القرن السابع عشر ، وإنما هو عقد أبدي ، وينطوي على قوة أخلاقية دائمة . واليشر فيه ملتزمون أمام الدولة واه لأن الدولة ذات طبيعة إلهية أخلاقية ، وأنها وحدة روحية تضم الموتى والأحياء حاضرا ومستقبلا . ومعنى ذلك أن الغلبة من السياسة ، عند « بيرك » ، هي المحافظة على المجتمع ، والذي يحكم

هذا المجتمع (الأرستقراطية الطبيعية) التي تتميز بامتلاكها الإقطاعيات الكبيرة ، والتفخارها بالتقليد . وبذلك يهز بيرك « مغاليم عصر التنوير أو (عصر الجهل) كما كان يسميه .

وفي عام ١٩٥٨ أصدر « ولسن بيرك » كتابه : (العقلية المحافظة من بيرك إلى إليوت) ، وفيه يعان تأثيره بدراسة « بيرك » باعتبارها المدرسة العقلية للمحافظ . إذ قد أوضحت هذه المدرسة ، لأول مرة ، الفارق بين المحافظة والإبداع ، وانحازت إلى المحافظة دون الإبداع . والمحافظة تدور على القول بأن القصد الإلهي يحكم المجتمع والضمير ، وأن القضايا السياسية ، في أساسها ، قضايا دينية وأخلاقية ، وأن العقلانية لا تستجيب للحاجات الإنسانية ، لأن الإنسان محكوم بالشهوة أكثر مما هو محكوم بالعقل ، والإبداع أقرب إلى الضمير منه إلى العقل . ولهذا فاعداء المحافظين هم العقلانيين من فلاسفة التنوير .

وفي السبعينيات من هذا القرن تجسدت آراء « بيرك » و« كلفظ » في الأصوات المسيحية التي ترفض تأويل النص الديني ، وترفض اشتداد العمل مرشدا للرقابة الاجتماعية ، كما ترفض التشكيك في قصة الخلق على نحو ما هو وارد في الجيولوجيا والبيولوجيا . وفي عام ١٩٧٩ تجسدت الأصوات المسيحية في حركة دينية أطلق عليها اسم « الغالبية الأخلاقية » بقيادة القس جيمس فولويل الذي يعتبر نفسه تلميذا لـ « إيموند بيرك » . وقد أيدت هذه الحركة انتخاب « ريجان » حاكما لكاليفورنيا ثم رئيسا للجمهورية ، كما أيدوه في « مشروع حرب النجوم » (١) .

(١) مواد رعية . ريجان والأصولية . مجلة المثار ص ٢٤ - ٢٥ . الفكرة . عدد ٢٤ - ٢٥ .

ولا يلق الفكر الأصولي عند المسيحية ، بل يتجاوزها إلى الأديان الأخرى . وإنما انتقى الإسلام مسابقة لعنوان هذه الدعوة وهو : (الملتقى الإسلامي المسيحي الخالص) وانتقى من الأصوليين المسلمين ثلاثة هم : « أبو الأعلى المودودي » و « سيد قطب » و « خوميني » .

قيمة « المودودي » ليست في أنه المنظر للأصولية الإسلامية فحسب وإنما أيضا في أنه المؤسس للجماعات الإسلامية في العالم الإسلامي برمته . ومؤلفه المؤثر في هذه الجماعات عنوانه : (الحكومة الإسلامية) . يحدد فيه خصائص هذه الحكومة ، فالحكم الحقيقي ، في هذه الحكومة هو الله ، والسلطة الحقيقية منتزعة بذاته تعالى وحده . ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دين الله حق في التشريع . فجميع المسلمين ليس في إمكانهم أن يشرعوا قانونا ، وليس في إمكانهم أن يغيروا مما شرع الله لهم . ولهذا فالقانون الذي جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية . والحكومات التي يبدها زمام هذه الدولة لا تستحق طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله وتتخذ أمره تعالى في خلقه . ومن هنا فالدولة الإسلامية دولة « ديمقراطية ديموقراطية » ، على حد تعبير « المودودي » . وهو بذلك يعني أن الديمقراطية مقيدة بسطان الله . ومن هذه الزاوية يرى أن الديمقراطية الإسلامية مبنية للثيوقراطية المسيحية ، التي كانت تستند إلى طبق من الكهنة تطرح للبشر قانونا من عند نفسها حسب ماأفادت أهواؤها وأغراضها ، وتسلط الوصيتها على أهل البلاد مستترة وراء القانون الإلهي . أما في الديمقراطية الإسلامية فالذين يلقون بتقليد

القانون الإلهي في الأرض ، لا يكون موقفهم إلا كمواقف التوبان عن الحاكم الحقيقي . ولهذا فإن الإسلام يستعمل لفظ الخلافة بمعنى أن كل من قام بالحكم في الأرض تحت الدستور الإسلامي ، يكون خليفة الحاكم الأعلى . ويؤيد « المودودي » الأمر بإضاحا فيقول إن الديمقراطية الطلمانية الغربية تزعم أنها مؤسسة على سلطة الشعب ، ولكن ليس كل الشعب مشاركا في التشريع أو إدارة الحكم ، ثم إنها فصلت الدين عن السياسة بسبب (العلمانية) ، فلم تعد مرتبطة بالأخلاق⁽⁵⁾ . هذا بالإضافة إلى أن مفهوم العلمانية غريب على الإسلام . وخطأ « المودودي » هنا ، هو في تصويره أن العلمانية تعني فصل الدين عن الدولة ، ذلك أن العلمانية ، في جوهرها ، هي التفكير في الأمور الإنسانية من خلال ما هو نسبي وليس من خلال ما هو مطلق ، أي (التفكير في النسبي بما هو نسبي وليس بما هو مطلق) ، أي عدم مطلقة ما هو نسبي . والأصولية الدينية ، أيا كانت ، ليست إلا محاولة لطفلة النسبي . وخطأ « المودودي » ناشئ أيضا من تصويره أن العلمانية مفهوم خاص بالحضارة الغربية . وهذا يعني القسمة الثنائية للحضارة إلى حضارة غربية وحضارة إسلامية في حين أن الحضارة واحدة مع تعدد مستوياتها ، ومسارها يتجه من الفكر الأسطوري إلى الفكر العقلاني ، والعلمانية هي المؤثر إلى العقلانية .

وإن اتجاه « المودودي » سار « سيد قطب » بعد انفصاله عن « حسن البنا » . فالجنتح ، عنده ، إما أن يكون مجتمعا جاهليا وإما إسلاميا . والجاهلية هي عبودية الناس للناس بشرط يعترف بعض الناس للناس ، عالم

(5) Meudoudi, Islamic Government, pp. 139-141.

يأذن به الله . والإسلام هو عبودية الناس لله وحده بتقليدهم منه وحده تمسوراتهم وطقوسهم وشرائعهم والتحرر من عبودية العبيد .

ويرى « سيد قطب » من خلال مفهومه للمجتمع الجاهل ، أن جميع المجتمعات القائمة اليوم في الأرض تدخل فعلا فيه : المجتمعات الوثنية في الهند واليابان والفلبين ، وتدخل فيه المجتمعات اليهودية والنصرانية بتصورها المرفح للأهمية بأن يجعل لله شركاء ، وتدخل فيه المجتمعات التي تزعم أنها مسلمة لأن بعضها يعلن صراحة علمانيته ، وبعضها يعلن أنه يحترم الدين ولكنه يخرج الدين من نظامه الاجتماعي ^(١) .

ويخلص « سيد قطب » من كل ذلك إلى أن الإسلام إعلان علم لتحرير الإنسان في الأرض من العبودية للعباد ، وذلك بإعلان الرهبة لله وحده للعالمين . بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلانا نظريا فلسفيا ، إنما كان إعلانا حركيا واقعيا إيجابيا . ذلك أن الذي يدرك طبيعة الإسلام يدرك منها حتمية الانطلاق الحركي للإسلام في صورة الجهاد بالسيف ^(٢) . وهكذا يكون المطلق الأصولي مطلقا معاديا للعلمانية ، معاداة دعوية ، بدعوى أن العلمانية هي نفى لسلطان الله في مجالات الحياة برمتها .

وأخيرا يأتي « خوميني » ويؤسس هذا المطلق الأصولي الدموي في إيران في عام ١٩٧٩ ، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية . وقد جُمعت محاضراته التي ألقاها في النجف فيما بين ٢١ يناير ٨ فبراير عام ١٩٧٠ وصدرت في هيئة الكتاب باللغة الفارسية بعنوان (الحكومة الإسلامية) ، وهو يدور على ثلاث قضايا :

١ - الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية .

٢ - واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقيه .

٣ - برنامج عملي لتأسيس الدولة الإسلامية .

وهذه القضايا الثلاث تدور على فكرة محورية هي أن الأمر الإلهي له سلطان مطلق على جميع الأفراد ، وعلى الحكومة الإسلامية ، وأن الفقهاء أنفسهم هم الحكام الحقيقيين ، وأن الفقيه العادل من واجبه استكمال المؤسسات الحكومية لتنفيذ شريعة الله من أجل تأسيس النظام الإسلامي العادل .

ثم يتساءل « خوميني » عن سمات الحاكم المسلم الذي يتولى مسئولية الحكومة الإسلامية فيرى أنها سمتان :

السمة الأولى أن يحكم استنادا إلى الشريعة الإلهية وليس إلى الإرادة الإنسانية .

والسمة الثانية أن هذا الحاكم هو الفقيه العادل . ومن هاتين السمتين يمكن القول بأن المطلق الأصولي ، عند « خوميني » ، متجسد في الفقيه العادل ، ومن ثم يتطابق المطلق مع النسبي وذلك بإحالة النسبي إلى المطلق ، أو بالأدق ، بمطلقة النسبي . وأى نسبي يتبقى بعد هذه المطلقة لابد من إزالة لأنه يشكل ، عندئذ ، تنوعا في عملية المطلقة . والإزالة ليست ممكنة من غير حرب ضارية .

(١) سيد قطب ، معالم في الطريق ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٥٩ - ٦٤ .

(٢) Ali Shari'ati, On Sociology of Islam , trans, Hishid Alger Miksa bethalay, 1979.

وقد نَقَر « على شريعته » لضرورة هذه الحرب في كتاب : (في سوسيولوجيا الإسلام) ، حيث يقرر أن قصة هابيل وقابيل هي قصة التاريخ الإنساني ، أي قصة الحرب التي اشتملت منذ بداية الخليقة ومازالت مشتملة إلى اليوم . فقد كان الدين هو سلاح كل من هابيل وقابيل . ولهذا السبب ضرب دين ضد دين هو العامل الثابت في تاريخ الإنسانية . وإن شئتَا الدقة قلنا إنها حرب الدين يشركون بالله ضد حرب التوحيد . وإذا كانت أسس الإسلام هي التقية والخضوع للإمام والاستشهاد ؛ فالاستشهاد في رأي « شريعته » هو أهمها ، لأنه المبدأ الذي يدفع المسلم إلى الحرب من غير تردد . ومن هذه الزاوية فإن الموت لا يختار الشهيد ، وإنما الشهيد هو الذي يختار الموت عن وحي . والمسألة هنا ليست مسألة تراجمية ، وإنما هي مسألة نموذج يُهتذى ، لأن الشهادة بالمقام أربع درجات الكمال . ومعنى ذلك أن المسلم الحق هو الشهيد .

خلاصة القول إذن أن الأصولية الإسلامية تمزج المطلق بالنسبي ، والحقيقة الأبدية بالحقيقة العابرة ، وبذلك تدافع عن حقيقة لاوقوتية ماضوية ، وكأنها رسالة أبدية موجبة ضد حقيقة لاوقوتية رافضة . فتصجز عن التعامل مع الوضع الراهن ، ليس لأنها مجاورة لهذا الوضع ولكن

لأنها تتحدث عن وضع ماضوي لتفتح مصداقية أبدية لرؤية نسبية . وفي هذا السياق تصبح الأصولية مهيمنة لما أسميه : (صراع المطلقات) . وأقول الأصولية من غير ذكر للسملة الإسلامية : لأن هذه هي الأصولية أي كانت سميتها الدينية ، يهودية أو مسيحية أو إسلامية ، أي بولوية أو أية ملة أخرى .

وصراع المطلقات لا تستقيم معه الدعوة إلى سلام عالمي . فالسلام العالمي ليس ممكناً إلا بسلب الدوجما من الدين ، أي نفي الدوجماتيلية . وهذا النفي ليس ممكناً إلا بنفي علم اللاهوت وعلم الكلام بسبب أن مفهوم الحرب كامن في هذين العلمين . ومن هذا فإن الحوار الإسلامي المسيحي إذا أقيم على أسس هذين العلمين ، محكوم عليه بإفراز الأصولية المسيحية والإسلامية . ذلك لأن الحوار يفترض التسامح ، أي يفترض مشروعية الرأي المخالف . فإذا ارتقى الرأي والرأي للمخالف إلى مستوى المطلق ، تحول الحوار إلى نقيضه ، أي إلى صراع ، لأن المطلق بحكم طبيعته ، لايقبل التحد . والمفارقة هنا أن تعدد المطلقات مُهْند للمطلقات . ومن شأن هذا التهديد أن يقضي مطلقاً على باقي المطلقات — وهذا هو منطق حوار الأديان وهو القوى من القصد الطيب من هذا الحوار .

● أُلْهِى هذا البحث في (لفتاتى الإسلامى المسيحى الخاص) لفتى لفتة في تريبس في الفترة من ٤ - ٩ نوفمبر ١٩٩١ ، بتظلم من « مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية وبمساعدة من مؤسسة كيركاد فينبارك بجمهورية أيرلندا » .

السنة



بدت لي ملامح وجهه لا تتفرق كثيرا عن ملامحي ..
وايقنت ان انا .. هو الذي هنا .. وان الذي هناك .. هو
انا ..

كيف خرج إلى هذا الداخل ؟ .. هل ضرب لنفسه
شعاعا صعد عليه .. لم تسال عبر دخان إحدى المباهر
السبع ..

كان لايد لأحد أن يوافقه .. تشبثت بالياب .. صرخت
في الفضاء .. افتحوا .. افتحوا .. إتنى بالداخل .. أريد
أن ادخل ..

انحدرت الكلمات بسرعة على لساني وانشقت بها
الشفقتان .. ولكنها خرجت خرساء وتساقطت ميتة في
السكون .. دون أجنة ..

وأي البحر رأيته .. كان غريقا مستقر الجسد في
التقاع .. يطلعنني بشحوب وجهه ويحفظ عيني ..
وشعره يتساقب متواجدا مع الماء ساهبا كالغشب ..

وقلت اطرق الباب .. الباب عملاق .. متصل
بالسما .. منتصب في الفضاء . لا جدران من حوله ..
صمت ولام ..

لأت نفسي .. يجب أن ادخل من المكان المخصص
للدخول .. وإن الذين تولوا لا يسكنون السماء كنجوم
ويطلون علينا ..

كنت اعرف أن جميع الاقفال قد نامت في الابواب ..
وأن البيوت المعلقة فارغة القاعات ميتة بضوء القمر
تستند إلى ظلالها الضاربة ..

استوقفتني جملة منقوشة على الباب .. تقول إنه يفضي
إلى الميناء العظيم .. في الأرض التي تحب الصمت ..
ورايته هناك ..

كان على اليد منحنيا عند حافة البحر الأخضر ..
خلفه يخلع أثامه ليسهلها .. ولكنه كان منكبا على الموج
يشرب كحوت ..

مددت يدي إلى الموج انتشلته .. لكنه انتفض فجأة ..
سمكة خربت بذيلها الماء وانفلتت .. وخرج مبتلا عاريا
يجري على امتداد الرمل ..

صحت من خلفه .. يا ابن أبي .. يا لخر .. يا لنا ..
عد إلى .. لكن هتافا مدفيا تردد باسمي .. تهايل
وتصفیق .. وكان في الماء يشقه .. الذراعان اللتان
سريعتان .. والراس تنطس وتظهر .. ما إن يلمس الحائط
حتى ينقلب عائدا والرياذ يتصاعد والصيحات تتعالى ..
صرخ أبي :

— تترك درسك .. وتعود بخيط على صدرك ...
وفي ركن الوحدة .. أنتحيت به أقول :
— هو على حق ..

إلا أنه ثار وغضب .. قال إنه ترك لي الكتب .. على أن
أترك له اللذة .. وإن كنت أبحث عن السر فهو يبحث عن
المعنى .. وأن الجياد على خط السباق متحفزة تهمهم ..
وإن كل النساء تمت الثياب عاريات .. والموائد الملكية قد
انتصبت والأميرات منتظرات .. وإن الصقر إن شق
أغوار السماء لا تعود أمه تعرف اسمه ..

كنت أعرف أنه لا يكذب .. فسمعت أعو خلف
الشمس المنصرفة لطب منها أن تتحول .. انتظر عند
أعال النور أسراب الطيور وهي تقبل .. ألق عند مفترق
الطرق أسال الأرواح الطيبة .. أين سكة السلامة ؟ ..
أين سكة الندامة ؟ .. وأين سكة الذي راح ولم يعد ؟ ..
وفي الليلة الشثائية والرياح تصصف برفقتنا .. وأبي قد
حدد إقامتنا فالامتحان قريب .. متى يخطر كنز حبيس
لترسم على شمتيه خط الم ملق وهو يقول :
— ماذا يفيد المشوق معرفة قوة الحبل ؟ ..

لم أرو عليه .. ظلت جملته في الغرفة معلقة .. مدلاة
من مشقة .. أحسست به مهموما بفتش في الأفكار ..
سألته :

— ماذا وجدت ؟

— المهم هو الذي لم أجده .. دعنا نرحل من هذا المكان ..
قلت :

— لكن الزمان إن يرحل ..

أطرق يرأسه إلى الأرض وأرتدى وجهه وجها حزينا
كمن ألقم بقلبه سرادقا يتلقى فيه المرء .. على أن الرجال
الذين أتوا في الملابس الغامقة يصلحون كإغربة ..
اجتمعوا بأبي وراء الباب الخلفي في الطابق السفلي ..
ونجسوا في أن يصعدوا الدرج خفية ويقتحموا غرفتي ..
يحيطون بجنتي .. أربطهم في النور قريبة ممددة ..
وجوههم في الضمة مبهمة مخفية .. وأصواتهم كأوامر
الحرب ..

ثم وقفوا بأجسادهم يطلون من فواري بملايس بيضاء
واقواء بكاء .. بينما النور الثاقب يتدل من كل مكان
ويتهيج .. كأن شبيه النور المتفلق يسطع الألق .. ألوانه
جميلة مفرحة .. تتصاعد في السماء بروية مزخرفة ..
صواريخ منطلقة في احتفال بهيج ..

لكن المكان غشاء دوى انفجار وزريعة غبار .. وصرخ
جندى إلى جوارى بالكلم رهيب .. إذ وجد نفسه قدس
واحدة .. سألته ماذا حدث ؟ .. لكنه لم يرد .. انتفض
يخف بجنتي خلف قدمه الأخرى الشاردة .. الدوى
يقرب والسماء تحترق .. والقذائف تنهمر فوق رؤوسنا
كأنها معنونة بأسمائنا ..

واتصل بالآلق صف متلاحق من وحوش معدنية
ضخمة تتلج وتند .. أحسست به يتصلب عني .. ينطق

وينهزم .. ونحس بأنفس الموت تتمنى في الغرفة وتتحين الفرصة ..

نقبل اليد ونخفي الدعم .. يا أمنا الحنون ..
ما الداء ؟ .. أين مكان الدواء ؟ .. نطير إلى أوكار
النسور .. نقوس إلى مدار البحر .. نشق أحراش
الغابات .. نجوب بحار سندباد .. نرى بجوهرة التين
تحت أقدام الساحرة .. نحضر قلب الأفعى ذات الرموس
السبعة ..

ويرتد الفحيح بين الوديان .. يغطى الصراخ ويبرز
فجأة بجسده الضخم يحجب الضوء .. لهاته المتهيب
يلفحنى .. أبى خلف جريدة الصباح لا يسمعنى .. ويملا
الفراغ صوت مدرس الطوم الجهوى .. وعاشت
الدينامصورات تسعى على اليابسة .. تسبح في الماء ..
تطير في الهواء وتسيطر على كل مكان .. وبرى في تشابه
تركيب جسد طفل الإنسان وطفل القردة العليا انتسابهما
إلى أصل مشترك ..
ورأيناه ..

أصر زملاء الدرس على أن نؤزج جدنا القديم . كان
بشعره الكثيف منهزما خلف القضبان .. همهم بفرح حين
رانا وأبتسمت العينان .. قدمنا له الموز والحلوى ..
وأوصيفا به الحراس ..

والى المساء ظللنا نتجالد بعينين سامرة .. وأبى يتوعد
ويصرخ قلت لا تتلخري بعد الماشرة .. ويطلق الباب .. لكن
الأخر يتكلف ويرافق .. نحنن واللذة الكبرى على
موعد .. كان واقفا يتقد .. عود حديد يحمر ويتلهب ..
صحت فيه :

فجأة كمجنون يعدو .. سيل الرصاص يرشق الأرض
والحصو والرمل .. أبتلمه الظلام ثم يبرز كقهد يعتلى
أولها .. ويرمى شيئا بداخلها ..

هزنا انفجار .. وبرت بيننا صيحات انتصار .. قال
أبى .. نطلقها إلى جوار الأخرى .. وكان الخيط أزرق
ينتهى بشره يلمع ..

غير أن العرافة المعجوز شدت كفى .. وكشف الضوء
وجهى .. وصعد صوتها أجش أتيا من جوف بئر .. يحيا
المرة مرة ولا يعيش أخرى لينعم بما خير وجرب .. أسمع
يا بنى .. لا تتم تحت شجرة فاكهتها لا تزل .. لا تشرب
من عين ماؤها لا يؤهل .. وإن نزات باقوية الملح
الظامية .. فأنخفض ثوبك فالشوق عظيم إلى الأعضاء
النامية .. إن رات طيور السماء بأرض فلا تتوغل .. إن
لاح لك الحجر عاقا بباب كهف فلا تدخل .. وأحذر فتاة
باسقة كنوسها فائرة .. تلمسك في بحرة العين تمسحك
إلى خدرها وتطلق على صدرها .. فإني أنت أقبلت ..
تكون أربطة حصانك قد حلت .. وجمبة سواك قد
أفرغت .. ويصير نهارك ليلا أسود وأرضك زلقة لا يثبت
فوقها القدم ..

ونظرت بخوف إلى الأرض من حولنا .. كانت خضراء
في بريق الشمس وأبى يسوق سيارتنا .. وتلوح على اليد
معالم قريتنا .. ففهرتني راحة الأمن وحنين الأهل
وأخذتني البهجة .. عائد تبث له مشارف القاهرة في
نافذة الطائرة ..

لكن الحزن كان يسبقنا كل صباح إلى مخدعها ..
نتسلل واجمئ نمل عليها .. تجهد العينان الراقبتان في
التعرف علينا .. ترتفع اليد وتندحر .. ينطلق الصوت

غريباً يتكشف لك لأول مرة ؟ .. فرخ وايد تكسرت من
علما حوله البيضاء ؟ .. تحير قليلا .. لكنه قال :

الاحقها خلف النهر وعبر الحقل و فوق المشب .. حتى
انتهيانا إلى عمة الجرن فاستلقيت يظهرها على كومة تبن ..
وتألق بالمعين ذعر واشتهاء .. ويدها الممتدة ترلع عود
قش إلى صدرى .. ليوقلنى .. وما نحن نعود .. البيوت
هى البيوت .. وحبب اللقاء فى المكان لم يتبدل .. وفى
الزمان لم يرحل .. الريح أن حضرت إلى أرضنا تنوق إلى
شجرة الجميز .. وأنا اتوق إليها .. كيف تنسى اندفاع
القطار فى جوف النفق .. تهدل شعر الشمس وهى تركب
بنصفها جسد الأفق .. انطباق بطن الأرض .. على عود
النبت ..

قلت أقالطه :

— أنت تعلم .. ألا تحس بالماضى يمر بنا الآن وهو
يدخل إلى الوجود .. قد لا تتمكن ..
— لا .. مقدمة السفينة تمخر كل البعار .. سيدة الضوء
لا يوقلها جدار .. جنية الأرض تقبل من اللا مكان منسلة
فى النسيم مختلفة فى الطل لا تبصرها أى عين .. دهنى ..
فقد أزل موعدها وأرتمى الثوب على يدها .. تنتظرنى
أقبل فى التو مسرعا ككليس الملك ..
وانفتح الباب .. أبى اطل برأسه يأمر :
— جهز حقيبتك .. سنرحل ..

فاجأنا النبا ..

كان عند شبك السماء يعلم .. امتدت قبضت تدفع
الشمس إلى الخلف .. تود الزمن أن يرتد .. وقف ينهى
أماله الضائعة وروغباته المنسلة .. وظل يأنسا يتلفت
حواله .. راع ضير يبعث عن خرافه الضالة ..

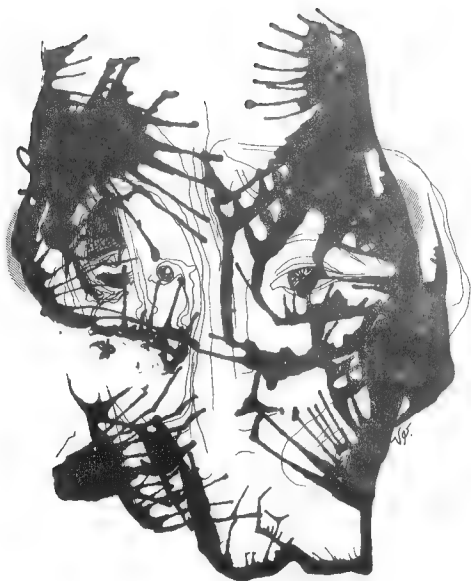


— ان نذهب .. اعتدت أن تقاومنى وأن تخرجنى .. فى
آخر ليلة نمرت أمامك المرأة .. فأخذك الرعب .. هل كانت
— قد لا تجد حشرة .. فى كل حفرة .. واسمع الآن ..
كيف تنسى ليلة العمر واللذة البكر .. وأنا انطلق خلفها
تحت قمر تلثم بغيمة .. المطر ينهمر والأرض مبتلة ..



المعلقة الثامنة

الوقوف على الأطلال
هؤلاء الذين ادعوا أبوتى :
الآباء البدلاء الذين تنازعوا قلبى ،
واوسعواى مصيبتهم .
المصدقون المنانين البخلاء :
الذين قايضوا بميلادى فتات طعالمهم ،
وبفضل كسوتهم .
أى شئ أكثر يطوّقون به عنقى ؟
أنا ذا على أطلالهم :
لننفس أضغاث أحلامى ،
وأطمس على القلب الذى علّقهم .
لكشط اختالمهم على الفقار للهشم ،



والمسئلة المسروقة .
 واعد عليهم حجارة المسجد ،
 واتبوا مقعدى من النار .
 لا ادرك ثارى ولا ابلغ دمس .
 كل ارض مقتصبة ،
 وكل حرم مباح .

فى وصف النفاق

فاعلاتن مستطعن فاعلات
 ياخفياً خفت به الحركات
 ولهم فى خراجها ألف سهم
 وله فى غرامها حشرات

الشعراء الصالحين

هل ادركى بمسئتى فى الحلقى ؟
 ام ارمى بها ..
 ابعد ممن اعطوا روى ؟
 سألته بديلاً يفضى ..
 لمينها ،
 وأغفل لى .

الحق .. أساس الاجتماع

مراحة والثاني ضمنا ، لا تليث أن تعود حين يتعلق الأمر بالسؤال عن الشرعية ، سواء كانت شرعية السلطة التي تصنع القانون ، أو شرعية القانون الذي يمنح السلطة .

من أين تأتي هذه الشرعية إن لم تأت من كائن يقع الإجماع على تعريفه بمصاديقه المطلقة ؟ أي من كائن لا يمكن أن يدخل في عداد الجماعة فما من إنسان ناطق ، ولو كان ملكا أو حاكما ، يطلع على المكر ، أو مظنة المكر .

أه وحده ينفرد بالحق « ولا يلعب بالزمر » وحدانيته مستمدة من كونه وحده يقول الحق . وأي دليل أقوى على مصداقيته - في حين أن الحقيقة لا ضمان لها سوى الكلمة - من كون الدنيا والتاريخ لا يحدث فيهما حادث إلا ما سبقته إلى قوله كلمته ؟ هذا بالفعل هو مدار التحدي الذي قذف به رب الأديان السعمرانية في وجه الأكلة

يعلم^(١) القارئ هذه الصيغة من صيغ القانون الروماني التي استعدها الفيلسوف الإنجليزي « هوبز » : السلطة للحقيقة ، هي التي تصنع القانون . هذه القضية لا مجال للشك في صحتها على المستوى الذي يقوم فيه القانون بتنظيم العلاقات بين الناس ، والحكم في منازعاتهم . من هذه الزاوية نستطيع أن نقول إن الرأي النقيض الذي أعرب عنه فيلسوف إنجليزي آخر ، هو « لوك » إذ قال : « القانون هو الذي يمنح السلطة ، لا يحد ، رغم التناقض الظاهر ، أن يكون صياغة ، لقانون وضعي آخر ، وإن يكن قانونا دستوريا ، يستهدف كذلك تنظيم العلاقات بين الناس ، وبالأذات بين المربية وإمارة الحاكم ، المعروفة باسم « التكليف »

يبقى أن مسألة الحقيقة التي ينصها الرأي الأول

١ هذا المقال يضم صفحات من كتاب للكتاب صوب مصدر باللغة الفرنسية .

الزائفة ، في حضور شعبه شاهداً (سفر إشعيا ،
الإصحاح الأربعون) . ١

فيذا عدنا إلى القانون الروماني رأينا ، « دونلد كلي »
في كتاب صدر له عام ١٩٩٠ عن دار « هارلاند » بعنوان
« الناموس الإنساني » ، رأينا يقول :
« إن النظم الاجتماعي عامة لم يكن في نقرة الرومان »
ظاهرة طبيعية ، بل نتيجة من نتائج الجهد
الإنساني ، فعلا من الفعلا (الإيمان) الذي كان
الرومان يحدونه فضيلة مركزية ، اجتماعية وسياسية
بقدرما هي خلقية ودينية ، وما استطاع علم التشريع
أبدا أن يفلت من هذه المقدمة .

إن الأمر ، أمر الحياة الاجتماعية ، يدور هنا حول
ما سماه الشاعر الفرنسي « يول فاليري » باسم
« التصديق المبدئي » (فيديسي) . ويجدر بنا أن نذكر هنا
فقرة كتبها ، فيما يشبه التنبؤ ، بإحدى مذكراته ،
عنونها : « اعتقد » :

« إنني اعتقد أن هذه الأساطير الكبرى المعروفة
باسم الفلسفة والتاريخ ، آيلة قريباً إلى الانحلال ،
أو الزوال ، أو التحول .

أساطير ، أي خلقٌ للتصديق ، أي لغة .

لهذا سوف تحل محل الفلسفة والتاريخ حلولاً يزيد
أو ينقص دراسة قيم الكلمة - دراسة سوف تُدرج
مصنفات هذين النوعين بين الرواية والأشعار لأن نسي
الكتب المقدسة ، وعلم الإلهيات ، الخ ... - جميع مكتبة
التصديق »

فيذا أردنا أن نرى أين يتجلى فعل هذا التصديق
المبدئي أشد تجلٍ ، رأينا في مجال الضمآن الذي تستند
إليه قيمة النقود ، وبمرأى أعينهم « كونترو فينتش » في

كتاب « عن « فريدريك الثاني » ملك صقلية في القرن الثاني
عشر ، إذ قال :

« إن قيمة النقود كانت تضمناها في جميع العصور
الدينية بطريقة أو بأخرى الكنيسة الإلهية ، التي كان
يؤمن بها الشعب . فالحبوان الطوماني ضمن قيم
العلامات النقدية البدائية ، كما يضمن إله المدينة النقود
الإغريقية . وكذلك في روما ، كانت حصور الإمبراطرة
المؤمنين ، ثم صورة المنقذ (أي المسيح) شاهداً ، ضمن
علامات ورموز أخرى ، على قيمة النقود في العصور
الوسطى » .

لهذا لم يكن عجباً أن نعلم أن النقود كانت تصك قديماً
في المعابد . ويخطئ الفارسي لو ظن أن الأمور تختلف
اليوم اختلافاً جوهرياً . يكفي أن نذكر له شهادة وردت على
لسان « ويقتلارد سايرون » الذي اشتغل مساعداً خاصاً
للسيد « فولكر » ، المدير الأسبق لبنك الاحتياط الاتحادي
بالولايات المتحدة ، نقلنا من كتاب « وليم جرايذر »
« أسرار المعبد ، أو كيف يدير الاحتياط الاتحادي
شؤون المبدد » الذي صدر عام ١٩٨٧ في نيويورك ولندن
وغيرهما . قال :

« إن النسخ يشبه تمام الشبه نسخ الكنيسة .
وربما كان هذا هو السبب الذي يجعلني أشعر فيه
بهذه الراحة . فهناك البابا ، الرئيس ، ومجمع
الكرادلة ، حكام البنوك ورؤسائها : ثم القسس ،
وكبار الموظفين .. لا بل نحن نملك أيضاً طرقاً من طرق
الفكر الديني ، مثل اليسوعيين ، والفرنسيسكان ،
والدومينيكان ، سوى أننا نسميهم البراجماتيين ،
« والنقوديين » (سونيتساريست) والكنيزيين
المحتملين » .

إن الحديث هنا عن « تطور علماني » حديث أجوف .
فالأمر لا يتعلق بتطور ما ، أيا كان الاتجاه الذي تراه لهذا
التطور ، بل بضغوط تخضع له كل مؤسسة إنسانية .
ضغوط لا هو بضغوط الحرف أو المسنور أو السلف
أو التاريخ ، أو هو - وراء هذا كله - ضغوط عملية بنية
العلاقة التي تربط الإنسان ، لا بالزمن ، بل باللفة ، من
حيث تتجسد في الكلمة بما هي صادقة أو كاذبة .
ولكن ما معنى هذا كله ؟ إذا كان الحق هو أساس
اندرجاكنا في جماعة واحدة ، وإذا كان هو أساس التداول
بيننا ، سواء تداول النقاد ، أو تبادل الكلمة ، فهل يعنى
ذلك أن كلا منا ملزم باتباع معايير « قبيلته » ؟

كلا ، بل إن القارئ لو أمعن قراءة ما سبق لتبين أن
الآخذ بالإجماع ، دليلاً على الحق ، مغالطة . وربما كان
الأصدق قول القائل : حيث الإجماع ، هناك الإثم . ألم
نر أمما بأسرها تجمع على عقاب كان شراً من الجريمة ؟

نعم ، إن الحق هو الأساس الذي تستمد منه شرعيتها كل
سلطة ، سياسية كانت أو دينية ، وسواء أكانت تلك
السلطة التي تمل القانون ، أو التي يملها القانون . ولكن
الكلام باسم الحق ينقلب إلى شر محض ، إذا هو ادعى
الحجر على العقل ، الذي لا يملك أحد سبيلاً غيره إلى
معرفة الحقائق ... ولوضّل .

في حضرة الملائكة

إلى أخى عبد الحكيم قاسم « في كراه »



— العريس وصل —

وأطلقت زخرفة بصورتها النحيل فجلبت في الفضاء ،
وعلى النهر ، والحقل ، وحتى السماء العالية . ساعتها
بدت الدنيا في عيني كأنها الظل الذي يظل الناس
للأبد .

جلستُ أمام الدار أتأملُ لختي التي أفرقتها
الشمس ، ورمت بظلها على الأرض ، وهي ترسم على
التراب أقداماً صغيرة بجسمها النحيل في إيقاع رقصة
الفرح ، يتوهج وجهها بضوء شمس الضحوية ، تتلوح
ضفيرة أمانا حولها ، وقد شبكت فيهما زهرات بيضاء من
أرض الجنينة ، تغني في النور ، ويكنها تغني لشمسها
الحرة التي تزورنا كل يوم .

— قوم يا عريس أدخل على عروستك .

دق للبي وعرائث ، وركبني الخجل . نهضتُ ببديني ،

تلعب كالعادة كل ضحوية .

نرسم بالحجارة على الأرض دائرة ، بها قاعة للنوم ،
وحجرة للمسافرين . ومجلساً يساند من الطوب
الأخضر ، مفروشة أرضه بوري الصفصاف والتوت ،
ونشئل حول الدار سوراً من الفروع المزهرة ونسميه
الجنينة ، ثم أكتب أنا على بابها بخط يدي « دار
العريس » .

أختي « الطاهرة » تجلب الماء من النهر ببلور مقبوب
يخر ، فيلحق شعرها وتضمك « مبهجة » بنت عسى —
العروسة — التي تجلس في الجلوة بعد أن زُججت لها
أختي عينيها بالكلل ، وحُمرت خديها وشفتيها بالورق
الملأون ، تنتظر دخولي قادمًا من عند سور الجنينة ،
شايكا طوي بلقحة الثوب ، حاملا جلبابى بذلة بينطلون
قصير .

صاحت أختي وقد اشارت تالحتي :

وانزأت جلياني ، وبخأت من باب الدار الصفية ،
وجلست بجانب بنت عمى التى بدت للحظة مكسوفة .
تأملت عينيها الراسعين ، وضمرت كأننى أراهما لأول
مرة . كلتني في سواد الليل ، وكلتني تسكن .

ضجعت « الطامرة » من جديد ، وقد ألقت بنفسها في
بحر اللعبة ، واحسست كأنها هي العروسة ، تعيش
فرحتها الحية ، فاحسبت أختي أكثر من كل يوم .

أشارت « الطامرة » تلحيتها .

— يا أله قوما ناموا . الليلة ليلة الدخلة . هاروح
أجيب لكم حلة الاتفاق . نمنا على الأرض تسترنا الفروع
الخضراء . وتوجهت هي ناحية الحديقة ، وتكررت ثم
نظت من سور الليمون . كتأت أعراف أن الحديقة مؤونة
بالشمر الأصفر كصليب الفرح ، ينفثها هواء طرى ،
وتكتم أرضها بالعشب ، ولظلال القلوي يبيع شمس
الضحى .

عادت وقد جمعت البرتقال في الدلو .

كنا نائمين يدى تحت رأس بنت عمى ، ولراعى
الأخرى على جبهتي . كانت أختي ما تزال تطلق غناهما .
وتصلق بيدها .

أماطلنا بسور من البرتقال المنرد كالمصاييح ، وفطرت
واحدة . قسمتها تسفين ، أعطت لي نصفاً ، والعموسة
نصفاً . كانت البرتقالة حية ، سال منها الدم ، وأذن كف
البهت الصفحة فصلحت :

— برتقال يدمه .

كأن الهواء قد بدأ يطيب ، وضرب رأسى .
وكلت الشمس تنير البرتقال مائزاًل . وتحوله إلى
شمس صفرة طارت من أمام عيني ، فعددت يدى

أحاول أن أمسكها ، لكنها زاحت منى ، وكنت أحاول
التهوس لكن رأسى لم تطلقنى ، ورايتنى أعود على جسر
النهر ، تلجئنى الملكة التى تحكى لي حكايتها جدتي ،
تخرج يعريها متوجة بحبات البرتقال ، تغنى غناهما الذى
يصلنى مختلطاً بالطر الذي يلقبنا على الشكك كلما
اجتازنا البستان . مثل الجفون لا أرى سوى زحف
الملكة ، ولا أسمع إلا صوت الغناء الجميل .

هيه .. من الذى يعدو تلحيتنا من لرض البستان ؟

يأتى متصلاً كذئب البرارى دافعا من أمام وجهه
الظنن ، وعينيها اللامعتين الفروع . أتيا ناحية دارنا
الصفية ، المخططة بالبحر .

عمى « حلمد » .. أبى « مديحة » العروسة !

كأن عمى يلف على روضنا يسبح المكان بعينين تطلق
الشمر له شكل القط البرى بعينيها الصراوين ، وشاريه
الكث الذى يغطى لده .

كأن لخدوى مكشوفاً ، يستلقى على فخذ البنت
المكشوف أيضا . سمحت يدى من تحت رأسها ،
وروضتها على صدرها ، عندما جاءت ضربة الصبا
تسمنى فزعت وسمحت يدى ، وأتلفسنا والقدي .

— يا أولاد الزواىى .

وكيش ضفائر البنتين وسميها على تراب الجسر .
جريت على خطى البنتين ، أمدت يدى صارخاً .

— كنا بلعب يا عمى ، وأله كنا بلعب .

تركت يده ضلعتي « الطامرة » ، وعندما اقترب
منى ، لكمتي بكولة يده ، فهورت على رمل الجسر . وقد
بدأ ندى يذوب ، ووضمال على جانب لمدى .

أصسحت بطعم التراب في حلقى ، تاتينى استغاثات
البنتين من على النهر . ومن أرض البستان . كنت أتمنى
أن يتركهما لوجه الله تعالى ، وكنت أسمى لربى بقصة
البكاء « كنا بطلع يا عمى ، والله كنا بطلع » .

كنت أراهم يسيرون من عيني ، وأنا أولول وحيداً ،
تجمع يدى ثورات البرقازال الصمغية ، وتلقى بها للنهر
ثمرة وراء ثمرة .

تسللت للدار ، وكمنت خلف زكية القمح المركوبة وراء
باب قاعة الخبز . رأيتهم يتطولون ، تقترب رؤوسهم من
بعضها ، وتندرج أياديهم وأكفهم التى لها أصابع تنتنى
بأظافر كمشابك الطير .

كان أبى « كبير العائلة » يجلس على نكة التدرج
المركوبة في الباحة ، يضع صياحته الكتف على ظهر
الدكة ، ويفرك بأصابعه طوبية حتى تنتهى روى بها ناحية
شمار الشمس فرأيت ذرائعها تتماوج ، ثم تضيق .

وكانت أمى تقف بالقرب من زهر الماء .

أمى التى سسغفنى وتأخذ بيدي ، والتى أراها
مستغفبة بفريلها ، ياتها النور من شراة الباب فيكشف
عن جدائلها التى بدلت تشعب . أمى التى كنت أنام على
فخذها عند عتبة الباب ، أمام جامع « أبو حسين » ألقى
عليها ما شرات من قصص الأواباء ، وأحكى لها عن
معجزاتهم ، والتى كانت تمتشق بشكل خاص قصة سيدنا
« إبراهيم النسيلى » رضوان الله عليه ، والتى كنت
تقول في كل مرة راجية : « قول يا « عمى » عمل إيه سيدك
« إبراهيم » مع التماسح ؟ » ، وأطو رقبتى ، وأعتدل
مضغماً صوتى الرابع وألقى عليها : « لما خطف

التمساح الصبى ، جاءت أمه المذعورة لسيدينا
« إبراهيم » أولى الطبيب ، فأرسل تقييه ونادى بشاطيه
البحر : محتر التماسيح من ابتلع قصبى فليطلع به ،
فطلع التمساح ، وبلى معه إلى الشيخ . فأمره أن يلفظ
الصبى فلفظه حياً بلان واحد أحد ، ثم قال للتمساح :
« مت بيلان الله مات » . تبنى أمى وتمسح دمعتها
بطرفتها ، وأسمعها تهمس : « مبعان الله القادر » . ثم
تطليط على ظهري ، وتمامنى مزهية وتقول لى : « الله
يباركك فيك ، وي طرح البركة من حواليك يا « عمى » يا ابن
بطنى » .

رعى عمى الزيزى المكسرة ، وانسأل الماء في بحراية
القاعة فنهضت امرأة عمى « لم مديحة » ، وانشغلت
بنزح الماء ، وقد طغلت رأسها ، وأصفر لونها .

نظر أبى لعمى وقال له :

— اهدأ « يا حامد » إمال .

— اهدأ لزأى يا خويا .. أئت لو شفتهم .

— دول عيال برده .

— عيال ؟ ألبعها بيدي ، وأدبعه ، وأتأوى رمته ،
ولا لك عليه دية . أعرى أبى وقدرته على كبت عواطفه .
وتلك البسمة المظقة نوماً على شفطيه ، في الصمب ، ول
الرضا ،

قال لعمى :

— هون عليك يا راجل .

صمتوا لحظة جميعهم وكانتهم راحوا في غفوة ، بعدما
خرج لنا من قاعة الفرن . ذلك الصوت الذى أعرىه ،
والذى ياتينى في المنام ، الصوت الذى علمنى الحكايا
كلها قبل أن تختلط لحوال صمبته . صوت جدتى

« هانم » التى مشيت فى الزمن مائة من السنين ، تراءى على ظهر القرن ملفوفة بلصافها الكللج ، تنفب عَنّا بالأيام ، ثم تعود صافية الذهن تستعيد أيام طفولتها ، وأيام عُرسها البعيد ، تتأدى على جدى الذى مات فى الزمن القديم . أفضل عليها فى غيشة اللقاة ، واتحسس بيدي ظهر القرن فهذا ما عثرتُ عليها أمسكتُ بكيس من المعظام .

— ستى

— مين ؟

— أنا « على » .

— « على » ؟ « على » مين ؟ .

وتدوخ منى ، وتكاف حينى الظلام ، وأراها فى لغة السنين تتلطح نلحميتى يمينين تيرقان ، صفيرة فى حجم هكل صغير ، وقد انطوت على نفسها .
خرج صوتها للرجال فى الباحة .

— طامروهم « يا سليم » طامروهم يا ابنى . طامرو البنت تبرد .

ثم أبى وهمس لنفسه .

— الفخان .

عبرت الكلمة من عندهم حتى مضى فلم ألقهم . نهض أبى صائحا .

— نادوا « خالد » حلاق الصمة .

خرجت من الدار لم « مديحة » ، وأحسها على العتبة تطلعت نلحمية البنتين اللقيبتين بحيل القتل ، والمقتلتين على باب الزديية كيمتين من متاع هويم . مهمل يخرج الحصبان .

« خالد » حلاق الصمة يقرع الباب بقرعته التى على شكل كف اليد المطبقة ، يتحنن ويدفع الباب داخلا ، قائلا « يا سائر » . يرى أبى جالسا على دكة النورج ، وأمسى واقفة بجانب الزير ما تزال ، وهسى ينقغ من منضريه الفضب .

— خيرا ؟ أم « مديحة » عقلت لى ...

قلها « خالد » وجلس بجوار أبى .

شَوَّح عسى « حامد » يديه فى وجه الرجل وصاح :

— قوم يا أسطى « خالد » شوبك شوك .

وضع الأسطى « خالد » على حمالة الزير حقيبة من الكلكى الكللج . تتلمع بنقط الزيت ، مشبوكة بسحابة نحاسية مطموسة . رأيت يخرج المرس ، ويفتحه . فملع فى شعاع الشمس ، ثم يدس يده ويخرج مسنا ينقط عليه قطعا من الزيت . يبدأ فى شمد المرس شمدات باردة ، وناصة ، تنفذ فى التراب ، والجدران ، والفراغ فى الباحة ، فى الأبدان الحية ، المتوترة ، ترتفع مع عامود العفرة الذى يزويج بزويعة صفيرة دائخة فى سلة الحارة . المرس يَسُرُّ على بدنى فيلشعر جلدى ، وتضئني شهبالت البنتين — أنا — أسير الجحر الذى اليد بداخله .

ماتت قطة الدار مواء متضرعا ذليلا ، فهشنتها الخالة « نور » التى حضرت على صجل :

— بى الله يلمكه .

مرأت القطة مرفوعة الذيل ، متسلقة جدار الدار إلى السطوح .

أقار أبى إلى « عسى » لىعمل البنتين واللى بهما على دكة النورج ، وانترهما عنهما سهرالهيما .

تفزعان . عصفورتان في القفص . تمدان الأكف
كالستيفيات . تشبهان ، وتدفق عينهما الدموع .

— لا والنبي يابه . حرمت .

أختي .. توأمي .. « الطاهرة » .. كفى في كلها ،
واقدامها علامة الفرح على السكة ، وفي حضرتها أرى
الملكة .

شدت أفخاذ البنّين ، ورايت ما لا يرى ، فاضضت
عيني . نظرت وعرفت ، وخفت أن أصرخ .

شيطان كلسماني عصفورين . صغيران . شاهبان ،
ينامان على مخدة من لحم طرى له لون الدم . تمعد اليدين
وتمسك بطرف الشيء وتشدّه قليلا ، ويتصحب الموس
فيجتزئ قطعة من لحم طيبى . انفطروا وأصبح عيالا
كثيرين يتخبطون في السكة المسدودة ، وأشعر يفتيان
يصعد من بطني ، فيملا خياشيمي ، برائحة الدم الأدمى
المختلط برائحة الصبيح ، والبخور وعرق الرجال في بلحة
الدار .

رلمعت وجهي وقد انظمت للحظة ، كائنني قد أصابتني
الدوخة ، وكانت كل الأبواب أمامي مسدودة إلا من باب
وراه ضوء النهار ، ياتييني صوت أبي « فين الولد ؟ ..

هاتوا الولد » . كان إحساس غير صاف بالمهانة يضح في
دمي ، وكان أحدهم يعضغ لحمي ويبتسم .

كثت ألقم فتساندت على زكينة القمع .

راحت الضعوية ، وغابت البنات عن عيني ، وغابت
الملكة .

هل أمّدي يدي . وأجمع البريقال ، والقرى به للملكة
الغائبة ؟

كانما الدنيا تنظم أمامي ، وأنا أمدق في الباب الذي
وراه الق النهار ، أتأمل للكف الذي يأتي ناحيتي فيبتزع
خُصيتي اللتين أراهما موصولتين بشراييني فأصرخ
صرخة اختلطت بصرخات أختي ، اللتين ينبثق من
جرحيهما الدم من كتمة البرق في سواد النيلة ملطخاً ..
قاعة المعاش .. سنين جدتي .. شارب عمي .. ذك
الطهور .. هامة أبي .. دموع أمي التي تحولت لدم .
أجدني وقد دارت بي الدنيا فوقعت على الأرض في هبة
لا أملك لها رداً ، ياتييني صوت أمي من الحلم .. من بحر
الدم :

— « على » « اسم النبي حارسك وصايك . إلحق
يا أبو » « على » الولد سروق .





وسادة الهاوية

حين تصير الشوارعُ لَدُنَّ
 يحكيان عن شهوة الأخضر
 نَعِيْدُهُ بأنّها لن تشرب من ماء النيل
 حيث عَرَّتْ النسوةُ أفخاذهن
 وإنهمكن في إزالة الدَّهن عن صحنِ نحاسٍ
 (تصعدُ بالشهوة)
 تصعد بالكلمات إلى ذروة الأقلام
 إنها الحدود التي لن تُوطَأَ إلا بالشروح
 هل ستتلقاها عندئذٍ وسادةُ الهاوية
 أم شجرةُ النار ؟
 هكذا يدهمك الأبيض فتصير عوداً من البُخود

وتعرف أنك لست شهيداً
 وإنَّ الراحةَ تُحذِّرُ الأماكِنَ التي أخافُ
 فيدخلها وجهي الذي لا تخافه الأماكِنُ .
 (وحين تدخلين زمنَ الأسرَّةِ
 تبدو النوافذُ إطاراً للجدرانِ ...)
 « كنت أرتعش كالفرْد في قبضة لاعب خاسر * »
 (ولقد كنتِ تحبين هذه اللحظة
 حين تصير الأجساد دواماتٍ
 تهجرُ اللغةَ
 ترقبك من فوق الأرفف بأعينٍ معتلَّةٍ
 تبين الظلالَ عن نفسها ، تتقدَّم نحو ذراعيكِ
 وكلاعبةٍ ماهرةٍ تزاوجينها على الحوائط ...)
 في صمتٍ
 كصمتِ قطنةٍ مبتلَّةٍ .
 لم يكن رائحةً قُشِرَتْ رُكائِها
 كان كأصابعِ عُفُستٍ في مَرَقِ النَشْوَةِ
 حاراً كالموت ...
 هل ما زالت هناك أزمنة لم تشربها الأماكِنُ ؟
 أزمنة مترعة كالصبار

شفيفة كقط يسترخى على عتبة البيت ..
الربيع ورقة حنكتها الريح
ولن يسعدك النزول إلى بئر فالماء حالك هناك
والبئر ليس سوى شفتين بلهاوين ...
(لقد عشت طويلا
حتى أنني لا أتذكر بيتاً خالصاً
أو شخصاً خالصاً)
أعدت ترتيب حجرتي مثلاً. المرات
غير أن النافذة ما زالت في مكانها .
في مواسم متلاحقة
كان الصغار يتراكمون في الغرف المجاورة
حيث أنفاسهم مزيج من الحلوى ورماد النشوة البكر
(والصدر المريض
يخشى اليود
ثقيلاً كالهجرات ...)
أعرف كيف أحفر أخايدى
كدبوس سخاخن يفوص في صديد البثور
وهذا الألم البدائي ممتع وميت .
كوريني كالرحم
لا شيء يسترني
إذ تعريني الكلمات ..

تساؤلات حول الفكر العربي المعاصر

- ١ - تجربة الحضارة العربية الإسلامية في فترات ازدهارها .
 - ٢ - ميراث البداوة في الفكر العربي : استمرار الصراع بين « القبليّة » والأمة .
 - ٣ - هيمنة الفكر الديني السلفي : استمرار الصراع بين الماضي والمستقبل .
 - ٤ - أزمة التيارات الفكرية الحديثة في الفكر العربي .
- ١ - تجربة الحضارة العربية الإسلامية في فترات ازدهارها :

لم يعد هناك جدال حول أن العرب أقاموا بعد ظهور الإسلام واحدة من أعظم الحضارات الإنسانية، وكان لهذه الحضارة في إبان ازدهارها ، قيم ومآثر ، تجلت فيما يلي :

تكشف دراسة تاريخ العرب بعد ظهور الإسلام عن ظاهرة مألوفة تتكرر على امتداد خمسة عشر قرناً من الزمان، وهي فترة تمتلئ بين أن وآخر بالاشغافيات التاريخية الكبرى ، غير أنه لوحظ أنه ما إن تغادر كل شخصية كبرى مكانها على المسرح حتى ينحدر العالم العربي من القمة نحو أغوار وديان شديدة الانحدار ، وذلك يعني تدهوراً عميقاً في أحوال العرب ، وأن ما حدث بالنسبة للأمويين في الشام ، حدث للعباسيين في العراق ، ثم أصاب الأمويين في إسبانيا . كان العرب يبلغون ذروة القوة والمكانة على أيدي حكام مقتدرين ثم لا يلبثون أن يخسروا كل ما ظفروا به ، حالاً يخفى هؤلاء الحكام .

نحاول في هذه الورقة أن نلقى بعض الضوء على هذه الظاهرة من منظور محدد هو المنظور الثقافي الأعم ، طالما أن موضوع ندوتنا يركز على جذور الفكر العربي . وسوف نتحدث عن بعض جذور الفكر العربي ، وفق رؤية تاريخية . نتناول النقاط الأربع التالية :

١ - اقام العرب امبراطورية شاسعة الارحاء كانت وظلت متعددة الاعراق والجناس . وتجلت المفارقة ، هنا ، في ان العرب كتركوا كانوا اقلية سكانية في هذه الإمبراطورية .

٢ - مع ظهور بعض الحكم المستعربين ، اظهر رجال العلم العرب والمسلمون ، رغبة عارمة في المعرفة ، دفعتهم إلى البحث في ميراث الحضارات السابقة على ظهور الإسلام) جمعوا الكتب ودرسوها ، ونقلوا إلى العربية من لغات يونانية وفارسية وقبطية وسنسكريتية . ثم ذلك في إطار احترامهم العميق لما خلف السابقون عليهم من تراث . فاشادوا بحكمة المصريين ، ولقبوا « ارسطو » بـ (المعلم الاول) وأخذوا من الهند بعض علومها ، ونقدوا جوانب أخرى في ثقافتها . كل ذلك ، مع علمهم بأن الكثير من الفلاسفة والطماء والأطباء كانوا وثنيين . لقد كان المأمون يستقدم رجال العلم والمعرفة ، إلى بغداد ، دون نظر إلى جنسيتهم وديانتهم : فمنهم المسيحيون واليهود والمجوس . ولم يكن غريباً بعد ذلك أن تصبح اللغة العربية لغة العلم ، قبل أن تصبح لغة الحديث .

٣ - في هذا السياق من الإقبال على المعرفة والتقاليع مع روافد الحضارة الإنسانية الأخرى ، قدم العرب والمسلمون إضافاتهم وإبداعاتهم . تكفى الإشارة إلى أسماء قليلة : « ابن سينا » و « ابن رشد » في الفلسفة ؛ كما ظهر علماء وأطباء عظم : في مجال العلم الرياض والطبيعي ، كان هناك « ابن الهيثم » و « الخوارزمي » و « البيروني » ، « ومسلمة المجرطي » (من أهل قرطبة) . وفي الطب : « أبو بكر الرازي » و « دافين الفطيس » الذي يعتبر رائداً في الدورة الدموية . وهناك « جابر بن حيان » أبو الكيمياء ، والذي طور نظريات

اليونانيين والمصريين . وظلت مؤلفاته تؤثر مئات السنين في أوروبا واسيا . وهناك الجراح « أبو القاسم القرطبي » (القرن الرابع الهجري) . ويشمل هنا إلى « ابن البيطلي » الذي ولد في أواخر القرن السادس الهجري كأشهر علماء النبات . وقد ازدهر للنهج التجريبي في الكيمياء . واكتشفت مواد جديدة لمزالت تحمل أسماعها العربية : الصودا والكحول والشراب القلوي الخ .

وفي عهد الدولة العباسية ، أدخل نظام تفرعي الحيوانات ، بهدف ترقية الدراسات الطبية .

٤ - ثم شملت الماثرة الكبرى الحضارة العربية الإسلامية في أنها شكلت في عصرها حلقة التواصل وجسر الاتصال القوي بين الحضارات القديمة خاصة البيزنطية من ناحية ، وبين الحضارة الأوروبية من ناحية أخرى . وتم هذا من خلال التحام رافدها الفاس باوروبا التي كانت قد بدأت تنهض في أواخر العصر الوسيط . وإن إشارة قصيرة إلى « دافين رشد » والفيلسوف العربي المولود في قرطبة عام ١١٩٨ م . تفنى عن التفصيل . فبينما كانت افكاره تدان وتقام في الشرق العربي وتحرق كتبه في الأندلس ، كانت أوروبا تتكلم على نقل ما توصلت إليه من مؤلفاته . ونقلت إلى اللاتينية . واستمرت تدريس رسمياً في جامعاتها العديدة من عام ١٢٠٠ إلى عام ١٦٥٠ م . ولما كان « دافين رشد » هو رائد الفكر العقل في الفلسفة العربية قد اعتبرت افكاره ركيزة أساسية من ركائز حركة التنوير الأوروبية .

هذا الجزء المقلاني في الفكر العربي أحاطت به كما تعلم ظروف مختلفة . أدت إلى ضموره المستمر . ولم يعد ، حتى اليوم ، مستقرا في تربة تسمح له بأن ينفجر رافده العميق والمجدي في تبار الفكر العالمي الحديث .

٢ - ميراث البداوة : واستمرار الصراع بين « القبيلة » و « الأمة » :

إن دور الإسلام في قيام الحضارة العربية الإسلامية هو أيضا أمر مسلم به . فقد اتخذ الإسلام موقفا سلبيا من البداوة ، ووجه العرب إلى الاستقلال والحياة المدنية . وأراد الإسلام أن يوحد القبائل العربية في أمة واحدة وتمكن من ذلك . غير أن الثقافة البدوية ظلت تفرض وجودها القوي ، خاصة في فترات الحرج ، التي كانت تعرض للدولة أول لدول العربية . ويتم ذلك - إجمالا - على الوجه التالي :

على المستوى الاجتماعي : كان العرب ينقسمون إلى قبائل عديدة لا تكف عن التناحر إلا لتعود إليهم ، وقامت الخلافة على العصبية القبلية ، على الرغم من استنادها إلى ميراث دينية . وهذا يفسر لنا لماذا استحكم العداء بين عرب الشمال وعرب الجنوب . بين العدنانيين وبين القسطنطينيين ، بين أهل المدينة وأهل مكة ، وبين الأمويين والعباسيين . ووصلت الخلافات الداخلية إلى الأندلس ، فمزقت العرب شر ممزق . وامتدت الأحقاد القديمة بين عرب الشمال وعرب الجنوب إلى إسبانيا . وإن نظرة إلى مناهج حل الخلافات بين العرب المسلمين لنتبين أن المنهج القبلي في حل الخلافات ، بالاعتقال ، مازال قائما كميراث ثقيل من مرحلة البداوة . وأنه لم يحسم نهائيا لمصلحة الأمة . وإن اتخذ صورا شتى في صراخ المثلثات والمعاشر والطوائف والأحزاب .

٢ - على المستوى السياسي : لا كانت القبيلة هي الوحدة التي انبنى عليها نظم البدو الاجتماعي فقد تحتم لحمايتها من التفكك أن يرفع تاريخ القبيلة إلى مستوى

الأسطورة . فقبل أن القبيلة ببطنها وإفخاذها ، والقبائل الضعيفة التي تنضم إليها ، إنما تنحدر جميعا من أب واحد وأم واحدة (وحدة الدم) . من هنا بدأ الدور الذي يلعبه شيخ القبيلة ، الذي أصبح يجسد القبيلة في شخصه . ويمتد هذا الدور إلى الخليفة الذي يحكم على أساس الملكية الوراثية تارة أو على أساس الحكم بالتفويض الإلهي تارة أخرى . إن هذا يفسر - حتى يعد أن استوطن قطاع كبير من العرب المدن - لماذا لم يكن للشعوب رأي فيمن يرأس عليهم من الحكام والولاة وذلك يعني استبعاد الجماهير من معادلة أي نظام للحكم .

٣ - على المستوى الثقافي (الحضاري العام) : لا تدخل الثقافة البدوية على أي وضع في دائرة الثقافات ، التي تفتح الطريق أمام نشأة وتطور وازدهار العلم ، في جانبيه النظري والتطبيقي . وهذه قضية لاحظها « ابن خلدون » في (مقدمته) وذلك عندما قدم تقسيما لتعامل العرب البدو مع بيئتهم الطبيعية والأرض التي يسكنونها ، ولماذا لا يبذلون جهدا في تحويلها وتعميرها ، كالزرايع . فقد وصل هذا الأمر إلى أنه لما كان العرب أبعد الناس عن الصنائع ، فلاتهم كانوا أعرق في البداوة وأبعد عن العمران ، بل ربما دفع هذا « ابن خلدون » إلى أن يلاحظ أن حملة العلم في الأمة الإسلامية ، أكثرهم من المجموع ، إلا في القليل النادر .

على أنه لما كان الرأي فيما ذهب إليه ابن خلدون ، فإن الناس في مجتمع البداوة يميلون إلى رد مظاهر الكون إلى مبدأ واحد ، وإلى عدد قليل من المبادئ . بمعنى أن البدوي لا يتعامل مع ظواهر الكون باعتبارها « صيرورة » Process الامر الذي يؤدي إلى استبعاد أي معنى

لاكتشاف القوانين التي تحكم في الظواهر الطبيعية .
 فبنينا تلقى ساحة العلم والاجتهاد العلمي ، ويفتح
 الطريق أمام الفكر الفيزي . ويعاود هذا الموروث ظهوره في
 ظروب التخلف التي عانى منها الوطن العربي . ويتخذ
 صورة إهدار لأهمية العمل المنتج ، ونسيان أن هذا العمل
 يشكل في النهاية ، مصدر القيم الحضارية الأساسية في
 أي مجتمع يسعى إلى تحصيل عناصر القوة الحقيقية في
 عالم اليوم والغد معا .

٣ - ميراث الفكر السلفي ومصائر الصراع بين الماضي والمستقبل :

هناك أكثر من تيار للفكر السلفي في استشراء الضغط
 الذي أصاب الدولة الإسلامية بعد انهيار الخلافة في
 بغداد . ومع بداية انهيار الدولة الأموية في الأندلس ،
 زادت سطوة الفكر السلفي . ويبلغ أوج قوته على يد الإمام
 « أبو حنيفة الغزالي » (ت : ٥٠٥ هـ - ١١١١ م)
 ووجه الإمام الغزالي أشد ضربه إلى الفلسفة
 والفلسفة ، فانهم « ابن سينا » و« ابن رشد » ، والفكر ،
 بدعوى تأثرهم بالفكر اليوناني الوثني . وكان هذا إيذانا
 بتجميد الفكر العقلاني ، والعودة إلى ما سمي بالأصول ،
 ثم القطيعة مع الثقافات غير الإسلامية . وفي نهاية
 المصور الوسيط ، دخل العالم العربي تحت حكم
 العثمانيين الذين جعلوا من المذهب السني مؤسسة
 منيعة - لم يكن هناك من يتنافسها - تساند وتثبت
 سلطانهم . وواقع الأمر أنه في خلال الحقبة العثمانية لم
 يتميز العرب بفكر متميز جديد . ولم تلم في بلادهم نهضة
 علمية . وعندما بدأت الدولة العثمانية تضعف . وبدأت في
 الوقت ذاته الغزوات الاستعمارية للبلاد العربية ، ظهرت

من داخل العالم العربي حركات دينية إسلامية مقاومة .
 فالحركة الوهابية اتجهت منذ ١٧٤٤ م إلى الخلاص من
 النحر العثماني . وفي الجزائر صمد بيطولة « عبد القادر
 الجيلاني » (١٨٣٢ - ١٨٤٧) وقايل الغزو الفرنسي .
 وفي ليبيا قزمت الحركة السنوسية (١٩١٦ - ١٩٢٥)
 حركة المقاومة المسلحة ضد الاستعمار . وفي السودان
 كانت هناك الحركة المهدية (١٨٨١ - ١٨٩٨) على أن
 جميع هذه الحركات عملت على الرغم من رصيدها البطولي في
 الجهاد ، قللت بتأثير اتجاهات صوفية سنية تحت
 شعار المقاومة والعودة إلى الأصول . ومن ثم فقد كان
 الإحياء الذي مثله « إحياء سلفيا ، إذا صح التعبير .
 أخلق في تحقيق أي قدر من التحديت يمكن هذه الحركات
 من استيعاب عناصر القوة المادية والمعنوية في الحضارة
 الغربية . وبالتالي عجزت عن تحقيق أهدافها .

وفيما بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر
 والنصف الأول من القرن العشرين ، ظهرت حركة الإصلاح
 الديني . كان أبرز قياداتها « جمال الدين الأفغاني »
 و« محمد عبده » و« عبد الرحمن الكواكبي » . وقد
 عارضت الحركة الجديدة نهج الإحياء السلفي الذي
 سبقت الإشارة إليه ، والذي أسقط إسقاطا تاما
 الاعتراف بما للحضارة الغربية من منجزات . وعلى الرغم
 من ذلك ، فإن منهج التصالح مع الحضارة الغربية ، عند
 المسلمين المحدثين ، تمثل في الفصل على رد القيم
 والمنجزات الغربية إلى جذور أو أصل إسلامية . وكان
 هذا المنهج كفيلا يدفع حركة الإصلاح الديني إلى مازق
 حقيقي . فقد لاحظ بعض الباحثين أن هذا التيار ، إذا
 كان قد انتقل من الغرب ما بدا باهرا وظاهرا من أوجه
 حضارته : (الأساليب العسكرية والسياسية
 والاقتصادية) ، فإنه لم ينفذ مع ذلك إلى ما وراء تلك

مع الحضارة الغربية . وهنا ظهرت وتمت أقوى الحركات السنية معقدة في جمعية الإخوان المسلمين والتي خرج عن يمينها ويسارها تيارات ، كان أبرزها ، في مرحلة ثانية ، الجماعات الدينية الجهادية . وقد تقوى نفوذ الإخوان المسلمين في البلاد العربية والإسلامية ، وناضلوا ضد ما سمي « بالترقيب » لتتشكل رؤية ومنهج سلطيين تحت شعار العودة بالإسلام إلى مجتمع الطهر والنقاء .

غير أن نقطة الضعف المزمنة في الحركة الإسلامية السلفية ، كامة في الفكر وفي المنهج . في الفكر ، أخذت الحركات السلفية والأصولية تطرح اجتهاداتها في تفسير النص المقدس . ثم نسيت أنه اجتهاد خاص بها أحاطته بهالة من القداسة ، وخلصت عليه صفة الإطلاق . ومن هنا تقع في تناقض لا سبيل إلى رعه . فهي إما أن تتمسك بما تتصور أنه مطلق في تأويلها للنص الديني . وهذا أمر ينتهي بالتصليب في الفكرة وفي حالات كثيرة ينتهي إلى توليد العنف في الممارسة . وإما أن تعترف بتسبية ما تطرحه من اجتهادات . وهذا تعرض لفقدان مركز الريادة ، ويفتح الطريق لتعدد الاجتهادات بما يمكن أن يؤدي إليه من تعدد التنظيمات وتوابعها وانقسامها . إما من ناحية المنهج ، فإن الحركات الفلسفية — عموما — تعلن أنها تسعى إلى تجاوز ضغط الأمانة الإسلامية . لكن مفهومها لمعنى توفير عناصر القوة والمقدرة للأمة ، تحكمه رؤية ما ضوية لا مستقبلية . وهي رؤية تغفل أن جوهر قوة الغرب ليس كامنا في السلاح والجيش في المحل الأول ، وإنما هي القدرة على توفير ظروف ومؤسست تضمن الاستقرار في تنمية المعارف وإعادة توريدها بدون انقطاع ، وبمعدلات خارقة ، وهي جميع المستويات العلمية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية .

الأساليب ، من غايات ومنطلقات ، ومن نظرة كونية جديدة للإنسان والحضارة والطبيعة ، مغايرة لكل ما سبقها من نظرات غيبية . ومن ثم سرعان ما تعرضت المعادلة التوفيقية إلى الانهيار ، تحت تأثير حاجتها في كل فترة إلى التنقيح والمزيد من التنقيح بإعادة تفسير الإسلام عقليا ومدنيا وعلميا ثم ديمقراطيا ، حفاظا على منطلقاتها النظرية المبدئية القائل بأن الإسلام يتقبل كل ما هو صحيح وجوهري وضروري في الحضارة الحديثة .

ومع ذلك سوف نشهد كيف أنبت هذا التيار التوفيقى مرة أخرى في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن . ولكن — وبالمقارنة — على أيدي مفكرين كانوا في نشاطهم الأولى من دعاة التيار الليبرالي ، والتشدد في الدعوة للحضارة الغربية . فمع هزيمة التيار العلماني الذي عاش فترة قصيرة للغاية ، اتجه عدد من المفكرين والكتاب — إذا أخذنا حالة مصر — إلى طرح فكرة أنه مع ضرورة الإيمان بقيمة أساسية من قيم الحضارة الأوروبية هي (حرية العقل والتفكير وحرية البحث العلمي) فإن الكثيرين يشعرون بأنهم في حاجة إلى أكثر مما تقدم به الحضارة الغربية .

وأنهم لذلك ، يجب أن يعودوا إلى تراث السلف من المسلمين لانتعاش ما يتصل هذه الحضارة. لكن التناقض الذي وقع فيه أصحاب التوفيقية من الليبراليين ، هي أنهم لم يفرسوا البذور الحقيقية لليبرالية التي بشروا بها في المجتمع . ولم يقيموا لها مؤسساتها التي تدافع عنها . ومن هنا فقد استمر الحديث عن العقلانية وحرية الفكر والبحث العلمي ، دون أن يكون لهذه القيم وجود حقيقي . ومع انهيار هذا الطرف من المعادلة التوفيقية ، ومع هشاشة المؤسسات الليبرالية التي قامت ، كان لا بد أن تنشأ قوى جديدة ، تقطع كل محاولة تصالح أو توفيق

من هنا فإن الفكر المصلفي في واقع الأمر لم يكن قادراً على تقديم حلول جذرية لتجاوز أزمة المجتمع العربي ، والنظم التي تنبؤها حركات سلفية تقدم الدليل كل يوم على أنها تسرع من سيء إلى أسوأ .

أزمة التيار الليبرالي :

منذ منتصف القرن التاسع عشر ارتبط الفكر الليبرالي في المنطقة العربية (خاصة في مصر ولبنان وسوريا وتونس) بنمو فئات من الطبقة الوسطى عارضت السيطرة العشائرية ، بقاها من الهوية العربية . كما عارضت أيضاً قوى الاحتلال الأجنبي تحت شعارات الاستقلال الوطني وبناء الدولة الحديثة بمؤسساتها البرلمانية الدستورية وجمعياتها السياسية والاجتماعية . ودعا مفكرو هذا التيار إلى الانفتاح على حضارة الغرب التي تعتمد على العقل والعلم . وذلك بما يمكن من تحقيق مجموعة من الإصلاحات الرئيسية ، خاصة في مجال التعليم الوطني . ولا يستطيع منتصف أن ينكر أن التيار الليبرالي قد أحدث ثورات محدودة — هنا وهناك — في جدار الحكم المطلق والاستبدادى . ويحتفظ تاريخ المنطقة العربية باسماء من يمكن أن نسميهم بالليبراليين العظماء . خاصة من المفكرين مثل « طه حسين » و« منصور فهمي » و« أحمد لطفي السيد » وغيرهم . لكن هذا التيار لم يتمكن مع ذلك من أن يطرأ له مجرى عميقا في بنية الفكر العربي . ومع بداية انحساره منذ منتصف الثلاثينيات وأواخر الأربعينيات ظهر أن الغالبية العظمى من شعاراته وأهدافه المطلقة لم تتحقق ، وما كان يمكن لها أن تتحقق .

ويرجع السبب الرئيس فيما حدث ، إلى أن ما هو جوهرى في المذهب الليبرالي لم يتم زرع في التربة العربية . ذلك أن جوهر الليبرالية — كما نعلم — هي أنها فلسفة سياسية أخلت من شأن الفرد — كقيمة ، شجنت على حظه في حرية الاعتقاد وقدرته — كالرد — على تحمل مسئولية عمله . والتزمت بحرية الفكر كقيمة . وتعاملت وتفاعلت مع الروح العلمية المتنامية . وكان في مقدماتها نشر التعليم العام في صفوف الأمة باعتباره إحدى أهم البليات التحديث ومواجهة متطلبات الصناعة . وإلى الوقت ذاته ، انقطعت الليبرالية على مستوى الفكر والسياسة عن الإصطناعية والنبالة القديمة والحكم بالحق الإلهي . واستندت في معاركها الفكرية والسياسية على حركتين أساسيتين والتاعدتين صلبتين في تاريخ النهضة الأوروبية ، هما : حركة الإصلاح الديني (في القرن السادس عشر والسابع عشر) وحركة التنوير الأوروبية . أما في منطقتنا العربية ، فقد تعايشت الأحزاب الليبرالية عمليا ، وأحيانا تعاونت بوجهي مع الإقطاع ، وغضت النظر عن التكوينات الطائفية . وتحالفت في معارك سياسية — خاصة في الأربعينيات — مع قوى سلفية ترفض الليبرالية كإيديولوجيا ومؤسسات . وبقي التيار الليبرالي مضمسورا في الواقع ، في قطاعات محدودة من الفئات الوسطى ، والوسطى الصغيرة ، بل المدن ، بعيدا وعاجزا عن الوصول إلى الجماهير الشعبية الفقيرة والأمية .

من هنا ، ومع فشل الليبرالية في حل القضيتين القوميتين والاجتماعية ، واقتصادية فلسطين ، سهل على القوى الاجتماعية الصاعدة من الفئات الوسطى ، والوسطى الصغيرة ، أن تعبىء جماهير واسعة ضد الديمقراطية كنظام للحكم . وإن تسخف النظم الليبرالية بالأسد

والتبعية للأجنبي . وتوالى الانقلابات العسكرية هنا وهناك . وإلى بلاد أخرى كليونان انتهى الحكم الليبرالي إلى حرب أهلية بين الطوائف . وعجز التيار الليبرالي عن أن يشق للمجتمع العربي طريقاً مهاداً ومضيئاً يربطه بالحضارة الحديثة .

التيار القومي والقومي الاشتراكي :

إننا لا نجاوز الصواب عندما نقول إن الإيديولوجيا القومية في المنطقة العربية لم تولد لمفوضات مؤثر أجنبي الجانب ، هو الفكر القومي الأوربي بمفرده وبمذاهبه المختلفة . فتحت ضغوط الهيمنة العثمانية تحركه الحس القومي العربي لرفض عملية التتريك . وهنا الوحي في المشرق العربي بأن للحرب مصالح متميزة وثقافة خاصة . وأن لهم بالنال طموحاً إلى التوحيد في كيان مستقل . في الوقت ذاته لا تنفي أن المذاهب القومية الأوربية ، وفدت إلى المنطقة ككمال معجل ومساعد على بلورة مفاهيم ومقولات قومية عربية . وما كانت لطيفة الوسطى هي المساعدة في القرن التاسع عشر ، فقد حملت راية القومية أحزاب ليبرالية النتائج ومفكرين وكاتب تأثروا بالثقافة الغربية . واتخذت القومية في مصر — إذ ذاك — بعداً قوطياً (وطنياً) يناهز — على حد تصوير لطيفي السيد — عن قطبين هما الاتحاد العربي والجامعة الإسلامية . واتخذ الفكر العربي القومي صورته النقية والعصرية في أعمال عدد محدود للغاية من مفكرى المشرق العربي . كان في مقدمتهم « ساطع الحصري » (أبو خلدون) الذي انحاز بحسم إلى علمانية العروبة . وعندها ان العامل الثقافى اللغوى الشعورى ، وأيس العامل

الدينى ، هو أبرز عوامل تكوين القومية العربية ، وأن دولة الوحدة العربية لابد وأن تكون علمانية ، تفصل بين الدين والدولة . غير أن الموجة العلمانية — كما ذكرنا من قبل — كانت قصيرة العمر . أما لأحزاب الوطنية الليبرالية ، وإن كانت قد وضعت قضية إنهاء القهر القومى في مقدمة شعاراتها ، إلا أنها أهملت إجمالاً — يكاد يكون تاماً — قضية القهر الاجتماعى . وغلت تراوح في حركتها بين قطب الاستعمار الأجنبى وبين قطب الشعب . وحالت بين القوى الجديدة لصاعدة من الفئات الوسطى وبين المشاركة في السلطة . وكان لابد من أن تنشأ أحزاب قومية جديدة في أكثر من قطر عربى . وإلى ظروف محلية ودولية جديدة اتجهت هذه الأحزاب إلى الربط بين قضيتى التحرر القومى من الاستعمار وقضية التحرر من القهر الاجتماعى الذى يمارسه ، وهو ما سعى بتحالف الرأسمالية وكبار الملاك . وأضافت إلى اسمها صفة « الاشتراكي » ، مثل حزب البعث العربى والتنظيم الناصرى . وعلى الرغم من أن بعضها قد حرص على الاقتراب من الفكر الاشتراكي الأوربي صوماً ومن أفكار الماركسية ، واستخدم بعض مصطلحاتها ومقولاتها ، إلا أنه كان من بينها أيضاً من تحول إلى الماركسية اللينينية منطلقاً من مواقفه القومية . (القوميون العرب ، والقوميون في جنوب اليمن) . لكن ظلت الأحزاب والتنظيمات القومية المؤثرة في مصر وسوريا والعراق حريصة على التمايز عن الأحزاب الشيوعية العربية ، وبثقت تباعد ما بين اشتراكيتهما وبين الاشتراكية العلمية . على أن كشف الحصاب الخفاسى للتيار القومى الاشتراكي ، يظهر ما يلي :

١ - تمكنت بعض أحزاب هذا التيار من أن تحقق إنجازات كبيرة على طريق تحقيق الاستقلال والسيادة

التيار الاشتراكي العلمي (الماركسي) :

كما نظم ، بدأت افكار وتنظيمات تيار الاشتراكية العلمية تنتشر في المنطقة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر . وتجسد التيار الماركسي خلال العشرينيات في صورة احزاب شيوعية . ثم نتاج هذه الاحزاب على امتداد الثلاثينيات والأربعينيات وحتى الخمسينيات .

وإد حدثت هذه الاحزاب انها تسترشد بنظرية وتعاليم الماركسية اللينينية . وريبت عند صياغة برامجها ، ومنذ اللحظة الاولى ، بين مهام التحرر الوطني من القهر الإمبريالي وبين مهام تحرير الطبقة العاملة وحلفائها من الفلاحين والفئات الكاسحة الأخرى ، من قهر الطبقات المستغلة الإقطاعية وشبه الإقطاعية والبرجوازية الكبيرة المتعاونة والمشاركة لسلطات الاحتلال الأجنبي . ومن هنا حكم فكرها وحركتها منذ البداية التناقض بين وحدة الأمة لتحقيق هدف التحرر من الاستعمار ، وبين التمييز داخل التكوين الاجتماعي للأمة لصالح طبقات وفئات اجتماعية محددة لتحقيق الاشتراكية . واشتركت هذه الاحزاب في معارك الفضل الوطني والاجتماعي وتبنت مطالب العمال والكادحين ، وطرحت رؤيتها وبرامجها . ولإ فترات تعاونت ، على مستويات مختلفة ، مع اجنحة من البيروقراطية القومية الليبرالية . ولإ فترات أخرى قام تحالف بينها وبين بعض الاحزاب القومية الاشتراكية . واتبعت بعضها أن يشاركه ، رمزياً ، أو جزئياً ، في السلطة . وفي مرات قليلة شاركت بوزن اكبر ، أو اقلعت أنظمة يقص دستوراً على تبني الماركسية اللينينية (جنوب اليمن — الصومال) . ويلاحظ على التيار الماركسي — بوجه عام — ما يلي :

وانهاء التبعية السياسية للأجنبي ، وضخت بمشروعات الإصلاح الزراعي وتأميم رأس المال الأجنبي خطوات هامة في اتجاه تصفية الطبقات الحاكمة التي تعاونت مع الاستعمار القديم .

٢ - لم تستطع هذه الاحزاب في النهاية أن تكسب قضية التنمية ، وإن تصلى بالتالي التبعية الاقتصادية والتخلف الاجتماعي والنقلا ، في الظروف الدولية التي كانت تسودها الحرب الباردة وفتذاك .

٣ - على الرغم من طموح برامجها القوية ، فإنها لم تنجح في إقامة مركزات حقيقية للوحدة العربية . ولم تتمكن من تحرير فلسطين أو ردع التوسع الصهيوني .

٤ - اشتدت التناقضات في مواقفها ، بين الحديث باسم الشعب والجماعة وبين الموقف العملي من اشتراك الجماعة الشعبية بالفعل ، في إدارة شؤون البلاد . وربما فسر هذا أن عدداً غير قليل من هذه الاحزاب القومية كان يفضل أسلوب الانقلاب العسكري على اللجوء الشعبية . ومن هنا لا تستغرب أن ينجح أكثر من ٣٥ انقلاباً عسكرياً في أقل من ربع قرن (١٩٤٩ — ١٩٧٠) وأصبحت بلاد عربية عديدة تحكم حكماً عسكرياً . وانكشف انجتماع المبنى إلى حد كبير .

٥ - إنه على الرغم من أن « القوات المسلحة » نظمت في الأدب السياسي باعتبارها ممثلة « للقوى الجديدة » في المجتمع لمواجهة القوى التقليدية ، إلا أن دراسة عدد من الانقلابات العسكرية المتتالية ، يكشف عن أن ملامستها في الحكم وفي التعامل مع القوى الطليقة أو المناوئة ، كانت تتقاطع ، أو تعكس اهتمامات أو مصالح قبلية أو عشائرية أو طائفية أو جهوية أو إثنية .

عن إقامة التواصل الحي بينها وبين الجماهير الشعبية التي تعلن من الامة والتخلف القاتل .

٥ - انهيار النموذج السوفيتي الرائد للاشتراكية فيما عرف باسم « الاشتراكية النكسة » التي اقامها « ستالين » في إطار نظام غير ديمقراطي ، حزبا وسلطة ومجتمعاً . وذلك على النحو الذي كشفت عنه ثورة البروسكويكا : الديمقراطية الاشتراكية التي قادها مجوريلتشوف ، منذ ١٩٨٥ . وما تبع ذلك من انهيارات النظم الاستبدادية التي تسرتت تحت رايات الاشتراكية في أوروبا الشرقية .

بعض مصادر الخلل في تيارات الفكر العربي :

إن هذا العرض العلم — بل وشديدي العمومية — لواقع تيارات الفكر العربي الرئيسية ، لا يهدف إلى أن يخلط الأوراق ، أو ينكر فضل أو جهد تيار أو جماعة أو فرد في العمل المضني من أجل النهوض بمجتمعه ، بطروقه ومراحله التاريخية المختلفة . لكننا نريد أن نواجه الحقيقة المرة : وهي أنه بعد عقود طويلة من المحاولة والخطأ ومن النجاح والفشل ، سوف نجد أن النتائج المحققة لم تكن على قدر المشقة . إننا نواجه بدون مواربة — خطراً ، وهو خطر تهيمش العرب ، بكيفية تُعجزهم عن تقديم إسهامهم في عالم جديد بدأ يتشكل . إن عوامل عديدة قد أوصلتنا إلى هذا الموقف . ولكن لما كنا نتحدث عن « فكر عربي وجنود » ، فلابد من الإشارة إلى مصادر الخلل في الفكر ، وهي عامة ومشتركة . بهذا القدر أو ذاك ويهذه الصورة أو تلك ، بين جميع التيارات الفكرية . ونكتفي هنا بالإشارة إلى مصدرين :

في الغالبية الساحقة من البلاد العربية لم يتحول التيار الاشتراكي العلمي إلى أحزاب جماهيرية حقيقية ، تستطيع بفكر خلاق أن تقيم تماثلاتها من أجل صد زحف الاستعمار الجديد ، وحل قضية التخلف والديمقراطية ، و طرح شعارات مناسبة للعمل ضد التجزئة في وطن مقسم .

ومن هنا عانت في غالبية الأوقات ، من أزمة غربة في مجتمعاتها . ويمكن هنا أن نتحدث بالطبع عن عوامل وصعوبات موضوعية وضمت في طريقها . وهذا صحيح ، لكن يبقى بعد ذلك أن ثمة عوامل ذاتية حالت أيضاً بينها وبين أن تكسب أغلبية الشعب في صفها . ومن هذه العوامل :

١ - هيمنة الجمود العقائدي الذي شكل منذ المشرقيات ، وفيما بعد ، تحدياً حقيقياً في طريق نمو وإبداع وترسخ الأحزاب الماركسية اللينينية في بيئاتها المحلية كأحزاب لها طريقها الخاص نحو الاشتراكية . وليس تكراراً وتقليداً للنموذج السوفيتي أو الصيني أو اليوغوسلافي .. الخ ..

٢ - ضعف الجهد النظري الخلاق الموجه لدراسة الواقع العربي ، وإحساناً إيمانه ضلماً ، فيما يتعلق بمشكلة الفلاحين ومشاكل التحالفات مع القوى القومية والديمقراطية الأخرى ، والتعامل الخلاق مع العناصر الحية في الحضارة العربية الإسلامية .

٣ - اضطراب وتعثر العلاقة بين الأحزاب الماركسية والأحزاب القومية ذات التوجه الاشتراكي وقوى اليسار والديمقراطية بوجه عام .

٤ - عزز الخطاب السياسي للعديد من هذه الأحزاب

الأول : تقليدي وعيق في التربة العربية ، وهو التمسك بفكرة الثبات ، ونفى فكرة التغيير . وهذا ما يتجسد في الفكر « الأصولي » وفيما نسميه « بالجمود الملائني » أو المحافظة أو التعصب الشديد لبدأ أو لزعم ضد معتقدات الحياة وتجدها المستمرين . ويؤدي التمسك بفكرة الثبات إلى تعطيل العقل ، والاتجاه إلى معالجة مشاكل الحاضر والمستقبل بالرجعة إلى الماضي أو التمسك بالقديم ونقاء الإيديولوجية . وواقع الأمر أن تيارات الفكر العربي الراهنة هي — في مجملها — تيارات « أصولية » يعتقد كل منها أنه يملك دون غيره الحقيقة المطلقة .

الثاني : ويتصل بما سبقه وهو أننا نفترض أن الأبنية الإيديولوجية ، لهذا التيار الفكري أو ذاك ، تبدو اليوم ضيقة — إذا صح التعبير — أو غير متكيفة للتعامل — وبالتالي لاستيعاب ما هو جديد في عالم اليوم ، لا سيما بعد انفجار غير مسبوق في تاريخ البشرية ، بإسفال تغيرات بعيدة المدى وأحيانا نوعية ، على الإنسان والمجتمع والطبيعة : لقد كرست ثورة العلم والتقنية واقع أن المعرفة العلمية وتوليدها وتراكمها هي العنصر التي تشكل مصدر القوة لن حوزها ويوظف تقنياتها . إن الإبداعات المذهلة لهذه الثورة لا تنفصل عن واقع حضاري ، جوهري ، حب المعرفة وإعلاء شأن العقل وتقييد حرية الفكر بحرية البحث العلمي . إن بعض تطبيقات هذه الثورة (ثورة المعلومات والاتصال) لم تعد تولفها أو تصدها حدود قومية أو حدود ثقافية خاصة ، وإنما تعارض تأثيرها على الأفراد والجماعات بكيفية تصعب مقاومتها في بعض الأحيان . وهذا يدعونا إلى الوصول إلى استنتاج محدد ، وهو أن تيارات الفكر العربي المختلفة في أحزابها وتنظيماتها الحديثة ، لا يمكن

أن تدعى أنها تحتكر التأثير المطلق على من تعتمرهم جمهورها الخاص أو التابع . ويزداد للوفاء تقليدا عندما نرى أن إنجازات ثورة العلم والتقنية ، توظفها الشركات العملاقة متعددة الجنسيات في عملية توحيد السوق المالية ، بما يرتبط بهذا من مظاهر تضييق في حياة الأفراد والجماعات ، فكرا وسلوكا ، على اتساع المعمورة . وهذا الأمر يوضح إذا اتقنا على أن العديد من المفاهيم والمفولات التي تستخدمها جماعات وأحزاب عربية هي ذات طابع تاريخي . بمعنى أن ما في هذه المفاهيم من محتوى يمكن أن يتغير أو يلقى أو يفتى أو يتجدد تماما ، ونحن نتعامل مع واقع تاريخي جديد وبغير مسبق .

اسئلة وتساؤلات :

ورتابيا على ما تقدم ، نرى انفسنا مطالبين بطرح ثلاث مجموعات من الاسئلة التي يمكن الحوار حولها — إذا ما قبلت — في التمهيد لصياغة الإطار الذي نناقش في داخله — ومن رؤية مستقبلية — الحلول المقترحة لنجاوز الأزمة . وفي النهاية فإن الاسئلة المطروحة ، ليست أكثر من مجرد حافز لإثراء النقاش :

١ - فإذا صح أننا نتحدث عن مائق الفكر العربي أو أزمة تخلصه ، فإن السؤال هو : ما هي نوعية هذه الأزمة ؟ قد يقال — وحق — إن هناك أيضا أزمة في الفكر العالمي وفي رافديه الرئيسيين الليبرالي والاشتراكي . ولكن ألا يبرهن التناقض في المستوى الحضاري بيننا وبين الغرب ، بأن الأزمة التي تواجه الفكر العربي هي أزمة جمود ودجور إلى الماضي . في حين أن الأزمة على الجانب الآخر ، هي أزمة فكر يتعامل مع

نجمع بين الاثنين في صياغة جديدة للتعاون أو المواجهة
(الوحدة والصراع) ؟

ولكن إذا صح أننا مطالبون بصياغات جديدة للعلاقة مع الآخر من أجل المشاركة في صنع عالم جديد يتشكل ، أفلا نجد أنفسنا مطالبين بمهمة أساسية وهي أن نكف في النهاية عن إلقاء مسئولية تخلفنا على غيرنا ؟ وبمتى نتوقف كلما حاققت بنا كارثة قومية ، عن استخدام هذا المنهج التبريري لقصورنا الذي طال أمده ؟

٣ - في اعتقادنا أن التوصل إلى إجابات بناءة على الأسئلة التي سبق طرحها ، تتطلب من أصحاب التيارات الفكرية المختلفة أن تجيب على سؤالين :

الأول : يتعلق بتحديد ماهية المصادر أو الجذور الكامنة التي تحول الصراعات الفكرية بين التيارات المختلفة إلى عمليات عنف ضد الآخر أو نفى له . وتنتهي في أغلب الأحوال إلى حالات من الانقسام والتطرف ، حتى في داخل كل تيار على حده .

الثاني : يتعلق بالكيفية التي تضمن تصفية المصادر أو اقتلاع الجذور الضمنية التي إشرنا إليها. فهل يأتى هذا بانتكاه كل تيار على ذاته ، أم بضرورة أن يطرح : ما عنده من نقد ذاتي على «الوسع قطاعات الرأي العام في الوطن العربي ؟ ثم هل يستقيم منهج النقد والنقد الذاتي ، بمعزل عن الرؤية العالمية بمعزل عن المساهمة في حركة الفكر العالمي ، وأرتبطها بشورة العلم والتكنولوجيا المعاصرة ؟ ثم إذا تصورنا من منطلق التفاضل < أن حركة جادة > من النقد والنقد الذاتي ، يمكن أن تنهى أرضية لتغيير أسلوب التعامل بين بعض التيارات الفكرية المختلفة أو كلها ، وبما يسمح - لا نقول

تغييرات مستقبلية غير مسبوبة في تاريخ البشرية ، وبما يفرض ضرورة الثورة أو التجديد أو التصحيح ، وذلك من منظور أنه لا خيار واقعي سوى اقتحام المستقبل ؟ إن السؤال بعبارة أخرى : أين نقف بالذلة على خريطة التغيرات والتحولات الكونية الشاملة ؟

٢ - تخوض تيارات الفكر العربي على اختلافها ودرجات وعلى مستويات متعددة ، عمليات صراع ضد بعضها البعض لا تتميز فقط باتجاه كل تيار إلى نفى الآخر ، بل ربما وصلت إلى مستوى الإرباب الفكرى أو العنف المادى . والسؤال الموجه هنا إلى جميع التيارات ،

إذا كان بعض مفكرى الثلاثينيات قد توصل إلى مساهمة للتوفيق بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية إلى أنه يتعين أخذ ما هو جوهري في هذه الحضارة ، وهو علاء شأن العقل ، واحترام حرية الفكر والبحث العلمى ، فما هو منظور كل تيار للفره الجوهري الآن في الحضارة الإنسانية ؟ وما الذى نأخذ منها وما الذى ندعه جانبا ؟ وإذا صح أن لهذه الحضارة قيمة ونظما ومؤسسات وآليات تتعلق بالسيطرة على الطبيعة دون إفسادها واحترام الإنسان من حيث هو إنسان ، وذلك فيما له من حقوق وحرية أساسية ، فهل يمكن أن تترسخ هذه القيم في المجتمع العربى بمعزل عن تجديد خلق للفكر والمؤسسات والنظم السياسية والاجتماعية والثقافية ؟ ثم ما هى المناهج التي تساعدنا على أن نكون مشاركين في صنع الحضارة الإنسانية ؟ سيقال : هنا لابد أن نطرح بالطبع ثنائيات الخصوصية Specificity والعالمية Universality والتراث والعدالة ... الخ ... ولكن في أى إطار تطرح ؟ في إطار جديد ؟ أى هل يفهم منظور ، وتمثل الجديد من حولنا ؟ أم بالتجاهل ؟ وهل نلتفت في التعامل مع الآخر منهج التعاون أو المواجهة ؟ أو

لكل التيارات بل لبعضها - أن توسع مسحة الفهم المتبادل فيما بينها ، فهل تتوقع أن يتحرك في هذا اتجاه :

● أصحاب الفكر الديني مع أصحاب الفكر القومي ؟

● أصحاب الفكر الاشتراكي مع أصحاب الفكر الليبرالي ؟
وهل يمكن في إطار النقد الذاتي أن نعيد النظر - ونضبط - هذه المفاهيم التي تتغير مضامينها ، وأحياناً تُشوّه لخدمة أهداف حزبية ضيقة مثل مفاهيم الديمقراطية ، والعدالة الاجتماعية والوطنية الخ ؟

التي هذا البحث في ندوة بالقرب ه الفكر العربي ه ما ضيق وحاضره ومستقبله .

مراجع :

١٩٢٠ - ١٩٧٠ ه سلسلة عالم للمعرفة ٢٥ ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠ .
● د. سليم بركات : المجتمع العربي ، بحث استطلاعي ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٤ .
STAPLEDON Olaf, Beyond the «Islam», London, secker and Warburg, 1942.

● اقترنى ناتنج : العرب : تاريخ وحضارة .
● أحمد أمين : ظهير الإسلام ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٧٧ .
● أحمد أمين : صدى الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٨٠ .
● د. محمد جابر الأنصاري : تصولات الفكر والسياسة في الشرق العربي

فراغة



كان يتذكر ، يتقدم على السير بارتياح ويحكى عن الكفر وناسه الكبار من أولاد عوف الذين رحلوا أو مازالوا في دروبه يريتمون ، يصف معاركهم ويمجد فرسانهم ويرمع وراهم في المنك والدروب ، يترك المكان والزمان ويتحول إلى مجرد صمى يعيش حياته قبل أن يطرده الأب القاسى استجابة لدسائس امرأته الجديدة ، كأنه كان يداوى نفسه بتلك الحكايات التى لا تنتهى أبداً ، وربما أفلح هو بقصد أن يغير قصد في أن يشدنى معه إلى ذلك الزمان الذى لم أعشه وأولئك البشر الذين لم أعاشهم ، لعله في واقع الأمر نجح في أن يزرع في قلبى حب الكفر كله بأرضه وناسه ، كان بارعا في حبه بقدر ما كا محروبا بخصامه الذى طلل وابتهاده عنهم ، سواها وأنا معه من مدينة إلى مدينة ومن حى إلى حى ، وكانت براعته تتجلى لي أكثر عندما يتحدث ربما لساعات مستخدما تلك الأمثال التى يحفظها ويورد في استخدامها دون خلل ، لكل حالة مثل ولكل موقف رواية محفوظة حصلت في الزمن القديم

هى الأرض فُرط فيها سليل العمد ، ربما منذ أن لفاتها وفات الكفر لأول مرة وحمل في قلبه حسرة الإحساس بضياها وانقراض الحلم باستعادتها إذا حاول ، كان يحدثني كثيرا عن الأرض والناس هناك ولا يمل الحديث ، وكنت أرسم حدود الأرض وملامح البشر ، وعلى امتداد السنوات التى لازمتها خلالها كان يحكى وكنت أشعر معه بنفس الأسى وهو يطرح مرارات مريرة ، كنت أراه فارسا لم يشهر سلاحه في الوقت المناسب وقد سيطر عليه الندم ، وكلما ضاقت الدنيا في وجهه - وكثيرا ما كانت تضيق - كان يتنهّد ويهز رأسه قبل أن يؤكّد في الميراث المنهوب ويبدى مخاوفه من مجيء اليوم الذى اكتشف فيه قسوة الحياة أكثر واكتشف في ذات الوقت ضخامة الخسارة ، كان جرح الأرض التى حرّمه منها في وضوح النهار يعل عليه ويؤدّب في قلبه الوجع ، وكنت أياها لا أملك القدرة حتى على بسيط الأمر كله ، حتى في لحظات الزهو عندما تضحك له الدنيا أو يبدو له ذلك ،

منذ آدم ونوح والذير سالم والهلال وحسان اليماني والزيق ، هل اشتغل مرة شاعرا بريالة أو أنه انقطع لسنوات يسمع ويحفظ ، وهو العليز عن القراءة والكتابة ، يحفظ كل هذا الكلام الموزون شعرا دون أن ينقطع خيط الكلام ، ومن أين جاء بلك الحكايات عن ملوك الأئمة القديمة والممالك والأشعار والسحرة والجان والصراع الذي لا ينتهي أبدا بين الضعفاء والأقوياء ، الذي كان يحيرني أيامها هو عشقه لكل من يقدر بقوته على الخروج من المعارك منتصرا واستهانته بهؤلاء الذين استكانوا أو استسلموا أو دهمتهم قسوة الأيام وكنت

اسأل نفسي عن العمر ولاجد الجواب ، كان في داخله خوف متأصل ومسيطر من أبيه الجد عبد القادر الذي تاهت تقليصا مقابلتي الوحيدة معه في ذلك النهار الصليبي والصهد يحولنا في حقل القطن ، لا أظنني جمعت قطناً وإن كنت وسط الكبار وقد حرّمتني بحيل وحيلوا في عبّي حفنة من القطن ، وأحسبني خرجت وجلست إلى جوار عذرة .. أعجبني أن أشد بلحتان بتدليان منها أسفل العنق ، وكان هو هناك يجلس بشأريه الأبيض كأنه أبو زيد الهلالي نفسه ، ينظر نحوي ويحدّثني بصوته الأجرس من الاستمرار في الشد ، تأملت دون خوف - ربما لأنه كان يبتسم - وفندت البلحتان أكثر ، هل تشمتني ؟ هل غشيت أنا ؟ لم أكني لم أغضب منه ، لا أذكر ، الذي حدث بعدها وحكاية أبي عشرات المرات أن الرجل دعا علي بالشلل وأن أبي جرّ لأول مرة في حياته بالرد عليه بنفس الدماء .

— أبويأ يومها قللي شفت الضنا غالي زاي يا حسن ؟
أهو انت يا أهيل غالي عندي كده بس ما نتش فاهم ، وبك
والحق كنت ح اصديق ساعقتها أنه كان بيحسني .

ويحكى عن الأجداد وأجداد الأجداد ، يحوض أولاد عرف الكبير الذي فرطوا فيه ، باعوه وركبوا بشن الأرض خيلا أو اشتروا كشميرا وحريرا أو حرقوه علي الغوازي وسكة النسوان ، يتزوجون ويطلقون ويسرفون في الإنفاق ، وهكذا كانوا على الأقل في عقله وهكذا تخيلاتهم ورغبت في استعادتهم وأومهم ملقا يعلل ، يلومهم وقد رحلوا لكنه لوم يغير غضب خلافا لما كان يحدث وهو يتذكر ميراثه من الجد عبد القادر وقد كان بحسب قوله بضعة فدادين قليلة لكنها كانت تضغله أكثر من كل الأرض التي ضاعت ، كان يحرص على تصديق الحيز المذهب منه بدقة ، يسمى الجيران القادمي والمحدثين من كل ناحية في كل حقل حتى ولو كان صغيرا ، كأنه كان يتوقع مني أن أجرّ هلي ما لم يطفه أبداً في حياة الجد عبد القادر والعم برهوم ، ربما ظن أنه سوف يكون في إمكانني أن أغرض للمعرك التي لم يخفها ، أن أعيد الحق إلى صاحبه الأصلي ، وربما كان يهرب من نفسه بمثل هذا الكلام أو يهرب من الجد عبد القادر رقم بعده البديني عنه :

— أبويأ ده راجل مفترى ، ما حدش وقف قصاده
غيري أنا والمرحوم عبد الصمد .. ما هي القوة الزائدة
عن حدما خير ، أبيه خير .. طيب اسمع ، بقي ده لو
كان راجل عارف مصلحة نفسه كان ساب العمودية ؟
العمودية كانت من حقه واتلخت منه تعرف ليه ؟ لأنه
كان شديد ، شديد قوي .. لو مسكها ما كانش الكفر
طالقه ، انوما لابن عمه ، تقوللي إيه أقوالك النعمة لى
يصونها ، واحد مفترى رفض النعمة بزيجليه ، ح يقعا في
عرفه ؟ ولا حد سال فيه ، راحت العمودية من فرعا
بسببه ولا هيش ح ترجع ثاني لحد يوم الدين .

أذكر أنه أخذني إلى منْطَب البلدية في تلك المدينة ،

الفقر منهم كان طول المدته ، وكانوا عزم وصحة ، جدك
عبد القادر اللي لسه بيربح رجالة الكفر مايجيش فيهم
حاجة ، وكلهم كانوا ملوك وأمرا من سلطان ملوك وأمرا ،
مش يا ديب ولاد عمدة كفر خايب طايعين في ناسه
الخاوية اللي تجمعهم زماره وتجريهم عصاية .

انصلت من أملم تمثال الحاج محمد وصدرت عنه
الفتاة سريمة وخاتمة إلى تمثال الجد عبد القادر ، لهله
ظن أن التمثال سمع كلامه وأنه سوف يمتري ، خطأ
بضع خطوات حذرة في اتجاه تمثال القزم وانفجر في
ضحكة عالية حمرتني ، وبدا لي أنه مسح عن عينه دمعان
أوشكتا على الانفلات من بين جفونه :

— جدك عبد الستار أبو أمك كان عوده قليل كده زي
الرجال دهه ، بس نابه كان ازرق ، لوله حاجة عند واحد
يدهنن كلامه سمعته وعسل ، ويمكن يهبط على إيدته
بيوسها كمان ، بس لما كان يقدر ما يعفوش ، يوم ما رحت
أطلبها منه كان ح بطير طحان ، لكن لما وقعت الفلاس
ف الراس بأن المستغنى وطلعت له خرابيش .

راحت في ملامحه كل آثار الضحكة وهو يقف أمام
التابوت الكبير ينظر إلى المومياء داخل الصندوق
الزجاجي ، كان غطاء التابوت مرسوما على هيئة أنثى على
راسها تاج له شكل النسر من الذهب والبيضان المرسومتان
بدقة بالتفاصيل والبالرزة موضوعتان على الصدر
باستسلام ووداعة :

— حطوة مش كده ؟ أهى دى بقى عروسة النيل اللي
بيقولوا عليها ، كانوا يختاروا أهل بنت ف بر مصر
ويرمونها في بحر النيل ، ومن المهاد للمهاد لازم يرموا

عبر البوابة الحديدية المطلية بالأسود اللامع وأنا أتبعه ،
كانت هناك خلف البوابة كتل من الحجر الجرانيتي
محفور على سطوحها رسوم لطير وأدوات وأشياء
عديدة ، وعن يسار الداخل تمثال لرجل بمصدر عريض
يحمل على رأسه شيء يشبه الطلح المقلوب ، كان هو
يتقدمني ببضع خطوات ويلفت بألية كأنه يستمعني أو
يطمئنني إلى حتى في تأمل الأشياء وقما أشاء وربما كان
يؤكد لي أيضا أنه المالك الشرعي لحق الارتقاد والظفر ،
عند باب القاعة الخالية الفسيحة كان يقف وكأنه يستقبل
ضييفا ويدعوه بكل الحفاوة إلى النحول ، كانت القاعة
براق منق وسقفها عال مستو على عواميد من الرخام
الأبيض المتباعدة ، وعندما اطمأن إلى وجودي بجواربه
وقد خلا المكان من الناس ، أوقفني بلمسة خاطفة على
كتفي وقد ركز نظراته على التمثال :

— أهو أبو وش كثر دهه يشبه لجدك عبد القادر
الخالق الناطق .. بس الناحية الثانية اللي هناك دهه ،
شايف أبو صدر عريان دهه ؟ .. أهو دهه يشبه من بعيد
أبوي الحاج محمد اللي خد منه العمودية ، تعال رويا
كده .. يا سبحان الله .. من بعيد يشبهه ، بس كل
ما تقرب منه تلاقيه ما يشبهولوش في حاجة أبدا .

كان يتبادر وأنا وراءه عن تمثال الجد عبد القادر ،
وكان يقترب أمامي من تمثال الحاج محمد عوف ، وكانت
خطواته البطيئة كأنها استجابة لنداء خفي ساكت ، وإلى
نظراته دهشة لا يداريها وهو يتحدث إلى نفسه أكثر من
كونه يتحدثني .

— كانوا بنى آدمين زيننا كده وعایشين في بر مصر ،



القاعة وسبقنى إلى بوابة المتحف المظلمة بالأسود الذى انطفأ بريقه وهو صامت ولا أدرى لكل ذلك سبباً ،
 لعلى فى ذلك اليوم كابدت أشواقاً لناس الكثر أكثر من أى وقت مضى ، لهه غرس بقصد أو غير قصد بذرة الشوق إليها أكثر ، وكان لا بد أن أخبئه رغبتي فى الذهاب إلى الكفر عنه وإن أهتمت تلك الرغبة المشبوبة فى رؤيتهم حتى يجيء اليوم الذى أتمكن فيه من الذهاب إلى هناك ، أراهم فى أحلامى وقد تحركت تماثيلهم الحجرية إلى بشر بنفس الأحجام ، أناديهم ولا يسمعون ، أسمى إليهم ولا ينشغلون بأمرى ، وكأنهم كما قال عنهم مجرد مساحيط من حجر لا يرى أو يسمع أو يتكلم فى كفر عسكري .

للبحر عروسة ويعملوا لها تابوت زى ده ، ساعات كانوا يعملوه ذهب فى دهب ، مش قلت لك كانوا ملوك وأمرا والخير عندهم ، كثير ، ساعات يتهيأ أن العروسة دى تشبه لها من بعيد .. تشبه لها زمان أيام ما خدتها ، تلاقى شكلها اتغير دلوقت ، بقى هو الراجل القزعة ده كان يعرف يخلف البنت الحلوه دى ؟

قال وخطا خطوتان إلى الخلف ليجمع فى نظرة واحدة تمثال القزم مع المومياء ، ثم نظر يطرّف عينه إلى تمثال الجد عبد القادر ، ويدأى أن يتجه ناحية الباب فى خط منحّن وهو يتباعد قدر الإمكان عن تمثال الجد عبد القادر ، كنت أتبعه فى خط مستقيم وأراه من خلف عواميد الرخام والتماثيل الأخرى حتى وصل إلى باب



الشاعر

المضيق

عاطفي خصب كلابية .
 حين يلعب بالكلمات التي تمتطي عريات العصور
 مثلما يلعب الطفل بالماء ..
 ويكون رفيقاً كتل سحابة
 حين يطلق الفكره كالطير
 وكلركب المتراخي يسير إلى الشمس
 ينسج أجنحة لعداى الصباح
 وينشرها كالبنور
 في ثنانيا هواكيره ، ويقول لريات أشعاره :
 اغتسلن بهذا الشعاع المقدس

واكتبن الشعاركن على صفرة المرجى
 فإذا أيقظته الرياح الكسولة من موجه القوسوى
 يضع الشمس في كفه مثل ليدونة ، ثم يعصرها
 فتسيل على شجرات أصابعه .
 وعلى مهله ، يقطر الضوء مثل خيط الذهب
 في حقول القصب

الملتهب

راقص ملتهب
 مثل أنفاس وحش جسون
 ألقت الأرض تفلحه في الشوارع
 حتى إذا اتخذته الصبايا نهوياً
 جعل الليل لمزماً للخصر
 وعلى خصلات الزوابع أشعل أعراسه
 وتكاثرت من دوالي السماء للجرات مثل المناليد
 ما أكثر الثلج في حضنه الرخو ، ما أكثر الجمر في روحه
 كلما انهمرت من فضاء أصابعه كائنات ملونة
 هيبت كرفوف الحمام جيوش الضباب الصباي

ثم تهافت على سندس الألفي
حيث الرعاة يسوقون قطعاتهم
وهي ترقى رحيق الكلام
والكلام
غلبة من سرّج
نحتت ضوعها من رهوس أنا مله
إن هذا الذي ينثث الشعر في جسد ميت ليقوم
ولدت على نبعة الشعر أنثى النجوم

المرآة
مثل أفعى براسين
يمسك تحت جدار
ثم ياكل خبزا ويشرب كأس نبيذ ودي
يتشرد مثل ملاك طريد على الارصفة
وهو يرى بقلبا المدن
ويقلبا الجنون
ويقلبا النساء اللواتي يمتن على خشب الإنتظار

ملاحظات حول الحداثة

الوعي الضدي ، ينبع من الإحساس بأن ما أنجز لم يعد يكفي ، وأن ما هو واقع يمثل عائقاً أمام تشويق الأنا وأحلامها ، وأن القيود صارت كثيرة ، وأن الهوية تتمزق بين تقيضين أو نقائص متكررة ، وأن الألق يخاليل بالوعد .

هذا الوعي الضدي علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة للحداثة ، ذلك لأنه وعي مناقض لصفات الإطلاق ، اليقين ، التسليم ، النقل ، التقليد ، الإجابات الجاهزة للقوالب المتكررة ، الذات المعرفة بكل شيء . وهو الوعي الذي يستبدل بالطلق النسبي ، وباليقين الشك ، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم . وهو يؤسس نفسه بوصفه وعياً إشكالياً يرى في الشك علامة العافية ، وفي السؤال شرط الوجود ، وفي النفي دلالة الحرية . ولأن إبداع الحداثة نتاج حركة هذا الوعي فإن هذا الإبداع يتحرك دائماً ، في

ابتداءً ، تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك ؟ سواء أكان إدراك نفسها ، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود ، أو إدراك علاقتها بواقعها ، من حيث هي حضور مستقل في الوجود . على المستوى الأول ، تبدأ الحداثة من انقسام الوعي المتمرد على نفسه ، ليصبح ذاتاً فاعلة وموضوعاً منفصلاً ، ذاتاً فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذي هو هي من ناحية ، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى . وعلى المستوى الثاني ، فإن الوعي المنقسم على نفسه ينشق على واقع ، فيتمرد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة في هذا الواقع وعلاقتها ، ويبحث عن أدوات جديدة يؤسس بها معرفة مستبصرة ، تحرره في علاقته بنفسه على المستوى الأول ، وعلاقته بواقعها على المستوى الثاني . ولا يتم هذا التمرد إلا بنوع من

الضدى المناقض للاتباع ، فالحدث كالتحديث ترمز دائماً على كل ما يحجر أدوات إنتاج للجتمع وعلاقاته في قيود الاتباع التي تعنى التخلف ، والتحديث كالحداثة تلح دائماً إلى المستقبل الذى يعد بالتقدم اللاتهاى .

إن صدمة «التحديث» ومخابيلته تشبه «النداء» في قصة يوسف إدريس الشهيرة ، حيث ينتزع الوعى من سباته الذى الله ، وينتقل من فضاء إلى فضاء متلقى ، وتتهدد براءة تسليمه بالقيم الاتباع ليبدل علماً آخر ، يعد بالمغامرة والتجارب المقلقة ، ويستبدل بالبراءة والبيكاره التجريب والمهارة . إنه العالم الذى يبدأ بهذه الكتل الحديدية المتحركة التى أنهت العصر القديم لودى العيون ، في الجزء الأول (التيه) من رواية عبد الرحمن منيف «مدن الملح» حين تفجر السؤال : هذه الكتل الحديدية الصفراء هل يمكن لإنسان أن يقترب منها ويظل سالماً؟ وماذا تفعل وكيف تتصرف ؟ . هذا العالم الجديد تتطك الأحياء فيه مشاعر الضغينة والنزق والخوف ، دونه أن يدركوا أو يقدروا يوشح أى شيء يمكن أن يحدث ، ولعلمهم — مثل سكان وادى العين — يأملون أن يقع في اللحظة الأخيرة أمر يغير كل ما يدبر ويخطط ، فتعود الأمور إلى ما كانت عليه ، ويتنقى الحلم القاسى الطويل . ومع ذلك ، يظل كل واحد منهم موقناً أن نهاية ما أصبحت وشيكة و « كل واحد يريد رؤية هذه النهاية بنفسه ، وأن يعرف كل التفاصيل ، حتى اصغرها واكثرها خفاء »

وإذا كان من الممكن القول إنه لاحداثه دونه . تحديث فين العلاقة بينهما علاقة تلازم بالضرورة ، بمعنى أن التحديث المادى لا يمكن أن يتم دون أن

أفق يجدد تصوراتنا عن الواقع وعلاقتنا به ، على نحو يسرب بالتساؤل والشك والاحتجاج في كل تصور وكل علاقة .

هذا الأفق المعرفى يجعل من رؤيا الحداثة منظومة مختلفة المجالات متعددة الوظائف لكنها رغم اختلاف مجالاتها وتعدد وظائفها تظل منظومة على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة ، ومن ثم على وظائف متجاوبة ، فهي قرينة البحث الذى لا يتوقف لتعرف أسرار الكون ، والمضى في اكتشافه والسيطرة عليه ، من المنظر الفكرى العلمى ؛ ومن ثم قرينة الارتقاء الدائم بموضع الإنسان في هذا الكون ، من المنظر السياسى الاجتماعى ، بالمعنى الذى يبرر الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية ، ومن الاستغلال إلى العدالة ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبيلة أو المشيخة أو الحاكم المطلق إلى الدولة الحديثة ، بمعناها الذى يقرن العلم بالعدل ، والمساواة بالحرية ، ويعبرن الحرية بحق العقل الإنسانى في التردد الدائم على أدوات إنتاج المعرفة المساعدة في عصره وعلاقات إنتاجها على السواء .

والحداثة قرينة « التحديث » من هذه الزاوية ، بل هى الوجه الذى ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع ، بينما التحديث هو الوجه الذى ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية في المجتمع ، وتثوير علاقاته ، بما يكالده الحلم الإنسانى بالانتقال من أسر الضرورة إلى عالم الحرية الذى لا يكف عن التجدد ، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التفكير العلمى المضاد للخرافة موازياً لمنطق الوعى

يفضي إلى حداثة فكرية ، وفي الوقت نفسه ، فإن الحداثة تؤسس المهاد الفكري للتحديث وتدفعه إلى الامام ، وذلك بالمعنى الذي يجعل التلازم بين الطرفين تلازما بين مجالين يتبادلان التأثير والتأثير ، ويتقاطعان ويتداخلان في غير حالة .

هذا التلازم بين الحداثة والتحديث يجعل من الوعي الحداثي وعيا «مدينيا» في كل الأحوال ، وعيا يبدأ من عالم «الآلة» وعلاقات إنتاجها ، ولا يفارق انساقها المعرفية أو سياقات منظومات المعلومات المرتبطة بها والمولدة منها . وسواء كنا نتحدث عن المدينة التي تدخل دنيا التصنيع أو المدينة «الكومبوليتية» التي تعيش عصر ما بعد الصناعة ، فإن هذه المدينة هي الفضاء المكاني الذي تتولد فيه الحداثة وتتلازم مع «التحديث» وليس الخوف القروي أو البدوي من هذه المدينة هو الذي يلزم الحداثة بل غواية المدينة «النداهة» التي تنجذب إلى عوالمها ونوات إنتاجها وانساقها وتعد علاقاتها ، تحدونا الرغبة في الاكتشاف . ويؤرقنا الخوف من بعض ما يحمله هذا الاكتشاف ونظا لنندلع في عالم هذه «المدينة» الواعد بكل الاحتمالات ؟ نتقبل حضوره الذي ينطوي على المتناقضات ، ونلق في غواية ندائه الذي يعد بتغيير كل ما ننطوي عليه من موروثات .

المدينة — من هذا المنظور — هي الرحم الذي تتولد منه وبه الحداثة . لا المدينة التي تشبه القرية الكبيرة ، ولا المدينة التي لا تقارن العلاقات الإنسانية فيها منطق القبيلة ، بل المدينة التي هي التقيض للقرية (البادية) بما فيها من تصنيع يتجاوز الآلات اليدوية ، وبما فيها من أنظمة معرفية تتجاوز عوالم

الخرافة والسحر ، وبما فيها من تنظيمات ومؤسسات تحيل الهوية الخاصة بالفرد إلى رقم من ملايين الأرقام ، وبما فيها من تناقضات اجتماعية واقتصادية تؤدي إلى أن تتحول هذه المدينة نفسها إلى ساحة للصراع ، فهي مدينة ترعاها مؤسسات السلطة وتوجهها مصالح الطبقات الحاكمة والأجهزة الإيديولوجية للدولة ، ويتمث الشعب فيها مجموعات الهامشيين والمقهورين والمقموعين . إنها مدينة الأحزاب المتصارعة سياسيا والمصالح المتعارضة اقتصاديا والتيارات المتناقضة فكريا ، حيث البشر الذين يكسبون باحثين عن عدل تطفله الحرية ، والإخوة الأعداء الذين يتحاورون بالكلمات أحيانا وبالرمال حيناً ، والمبدعين الذين يستريح فيهم الجميع ، ويمانون «دقر الغرف المقبضة» الذي تحدث عنه عبد الحكيم قاسم ، الغرف الذي تشبه هذه الغرفة :

ليس فيها سوى مكتبه

وسريـر

وملصق

جاءت الطائـره

حملت في الهواء السريـر

والكتـب الأخرى

وخـطت بصـرورخـها بعض ملصق

هذه المدينة علامة العالم الثالث والحداثة المميزة لكثير من أفكاره في أن ، فهي ليست مدينة «ما بعد الصناعة» الغربية التي تمرر فيها المبدعون على معايير «التقدم» و «التطور» و «العلم» و «الآلة» ، حيث يقع الإنسان في شرك الآلة ، ويستخدم العلم

اللقى والشرطة والتجار . والشاعر يجوب هذه
المدينة ، صغيرا كالفرحة ، مأكرا كالقنفذ .

يسعى

بطيئا

ضلحك المعينين

مسرورا بان الأرض فيها هذه الفتنة

ويظل هذا الشاعر مصانع استلّة . يملأ الطرقات
بهواجمه ، يضع اللفة العاطفية جنب الجدار ،
ويرتكب فعلا فاضحا في الطريق العام ، وينكلىء على
قصيدته التي تضيق به فيلوز بتسناة المجاز .
ويعاود السعى في هذه المدينة بمعجلات الرمز والتشثيل
والتعريض والكتناية ، مراوفا كالقنصاع لاذعا
كالسفرية . ويعرف هذا الشاعر انه ليس حكيما
أولديسا ، كاهنا أو عرافا ، ويقول لنفسه قبل أن يقول
لنا :

إنن .. لايد من التجريب

ولطللا جريت القليل لتعرف الكثير

ولطللا جريت الكثير لتعرف القليل

وإذا كان التجريب يعنى البحث عن تقنيات
جديدة ، في هذا السياق ، فإنه يعنى البحث عن
معرفة جديدة ، عن أفاق وأعدة يقرع أبوابها السؤال
الذى يلد السؤال. وإذا كانت المعرفة الجديدة تومىء
إلى صانع الأسئلة الذى يسعى إلى تعرف نفسه ،
وتجديد أدوات معرفته بنفسه والعالم من حوله ، فإن
هذه المعرفة تومىء إلى ما يحدث في الواقع ، حيث
الضرورة التي تستقر الوعي ، والتظلف الذى يثير

وسيلة الدمار ، ولا يندو للتقدم والتطور من هدف
سوى إنتاج الصلغ ، على نحو يقترّب بالإنسان ،
ويشوّء الوجود ، ويحوّل القدرة الشخصية إلى سلعة
متبادلة ، إنها المدينة التي لاتزال تتوسل بالظلم
لتواجه الغرابة ، والتي يبتحل إليها المبدع من
القرية ، والتي يقول عنها :

يدهشنا إذا نحب المدينة

وإننا قد اكتشفنا خلصة ، في هذه الأبنية الجوائم
أشباعها الدفينة

المدينة التي تتصارع فيها الكلمة والرقم ، والتي
تنقسم ما بين ماضيها وحاضرها ، والتي تعرف نعمة
الجامعة وبركة المسجد وآلة المصنع ويزانة المعتقل ،
والتي تتواطأ مع غيرها في صنع مأساة الفتى
الطسطينى الذى لم يعد يملك سوى صوته الصارخ :

وإبحث عن حدود أصبعي

فأرى العواصم كلها زيدا

في هذه المدينة ، يندو كل شيء نسييا ، منقسما ،
متناقضا ، متعددا ، جهما ، مراوفا ، ملتسيا ، كأنه
رصيف عالم يروج بالتخطيط والقمامة ، في كون خلا
من الوسامة . والصب في هذه المدينة بلا جذور ،
لا يجرد العاشق فيها أن يقول :

صافية أراك يا حبيبتي ،

كانما كجرت خارج الزمن

بل يحلم بما ينبغي، ومن يجب، من قبضة ذوى

السؤال ، والخرافة التي تناقضها الحداثة . ولا تقتصر هذه المعرفة الجديدة التي يسعى إليها الوعي المحدث على إبداع الفنون والآداب . إنها تمتد لتشمل كل شيء ، فالحداثة في الآداب والفنون لا تتحرك معرفياً إلا في مناخ شامل يلزمه وعي التحديث

وإذا كانت الحداثة في الفكر والعلم ابتداءً للمعرفة ولادوات إنتاجها فإن الحداثة في الآداب والفنون ابتداءً لرؤيا جديدة ولادوات إنتاج هذه الرؤيا في أن . إنها فعل مكتمل لوعي متحد ينطوي على قيمة إيجابية . هذه القيمة نتربلها في الضدية الجذرية التي تواجه اتباعية الموروث ، وتواجه غياب الحرية عن الواقع ، ومنطق التبعية للأخر أيًا كان هذا الآخر ، الضدية التي تقرن الحرية بالعدل ، وتقرن فعل الوعي الذي تنتسب إليه بفعل التثوير الدائم لادوات إنتاج الفن ، وإنتاج المعرفة بالواقع والكون على السواء . ولذلك فإن الحداثة رؤيا شاملة من حيث هي موقف من واقعها الخاص أو من كونها العلم ، ولا يمكن النظر إليها — من منظور الأدب — بوصفها طريقة في الفل أو حيلة شكلية ، ولا يمكن اختصارها في التوكيد المطلق لأولية التعبير . وفي الوقت نفسه ، لا يمكن اختزالها في رؤيا منعزلة عن أدوات إنتاجها ، فتفسير الرؤيا لا يتم دون تغيير أدوات إنتاجها ، وتغيير أدوات الإنتاج يؤدي إلى تغيير الرؤيا وعلاقات إنتاجها .

هذا التغيير يقع في لحظة المفارقة الجذرية التي يدرك فيها الوعي أنه لكي يبدع العلم فإن عليه أن يعكس العالم ، في فعل من أفعال الانقطاع الذي يغير المجال كله ، كأنه يدخل من جديد في سفر النشأة

والتكوين ، كما يقول أدونيس بحق . وعلاقة هذا الفعل بماضيه أشبه بعلاقته بحاضره ، لا بد أن تنطوي على الانقطاع الحاسم ، بالمعنى الذي تؤكد دلالة بيت الشاعر الحداثي القديم ، أبي تالم ، الذي قال :

فننفسك ، قط > اصلها
وعنسى من قديم أب

هذا الانقطاع الحاسم الذي لا يفرق معنى القمر، الأديبي على السلطة البيرونيكية لكل الآباء ، والسلطة القصية لكل أنماط الأنظمة السلطوية ، هذا الانقطاع الحاسم لا يفتشل إلا في لحظة تاريخية معينة ، لحظة تتقبل فيها الأوضاع الاجتماعية ، وتتصارع فيها الاتجاهات السياسية ، وتتصالح المصالح الاقتصادية ، وتنقسم الثقافة في ثنائيات متقابلة : حيث الهامش في مقابل السائد ، والسلف في مقابل الخلف ، والإنما في مقابل الابتداء ، والطليعة في مقابل الجماعة ، والمتاصل في مقابل الواصل ، والقاص في مقابل الموع . وذلك في سياق اجتماعي ، تليضي ، يجعل من رؤيا الحداثة معبرة عن التناقضات المتصاعدة في المجتمع ، وصائفة لأحلام طليعة ، هامشية ، مضطربة ، محاصرة بالآلهم ، مهوشة بالإسئلة التي تجعلها تنطلق إلى أفق مغاير من أفق تحولات المجتمع .

هذه الشروط المرتبطة بولادة الحداثة تنفي ، بداهة ، وعلى مستوى التضاد ، إلى لشروط المناقضة لوت الحداثة . إنها تمتعت من داخلها عندما تقف وجهها الضدى أى حين يتحول هذا الوعي من جذرية

تحققاته ، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يقين «المشروع» المسيطر وإطلاقه وكنية أحكامه ، حيث يستبدل بالثك الجزم ، وبالسؤال الإجابة ، وبالسخرية التمجيد .

وإذا كانت الحداثة ضد كل مشروع ينطوي على مطلق يقينية ، فإنها كانت التقيض الدائم ، في الوطن العربي ، للمشروعات الدينية في اتباعيتها ، والتقيض الدائم للمشروعات الشيوعية في دوجماتيكتها . وبكث على صدام مع المشروع القومي في تسلطية دولته . وكان فيما انطوت عليه هذه المشروعات من أحادية النظر يقينية للمعتقد وإطلاقيه الأحكام ، الدرية الثابتة لهجوم موجات الحداثة العربية المعاصرة والمصدر التقليدي للعداء بين الحداثة وهذه للمشروعات . وبكث ما كانت الحداثة الهامشي المشاغف ، الرريب ، الذي يتشكك فيه الجميع ، في ازدهار المشروع القومي — وقد انبعثت الحداثة العربية المعاصرة متداخلة معه في النشأة المرتبطة بالخلاص من التبعية التي هي الوجه السياسي للاتباع ، ومتقاطعة مع أحلامه عن الحرية والعدل التي هي الوجه الآخر لإنسانية الحداثة — فإن هذه الحداثة نفسها تحولت إلى هامشي آخر ، مغضوب عليه ، متهم بالآثار والإلحاد ، في تعاقب المؤسسات المتسرلة بأرية الدين ، وبعد سقوط المشروع القومي ، وصعد ما يمكن تسميته « إسلام النقط » وكما اصطدمت الحداثة بدولة المشروع القومي في تسلطيتها وتقييدها للحرية ونفوذها من الديمقراطية ، وتأكيدا لبطريكية الحضور السياسي الفكري للزعيم — الزعماء ، فإن هذه الحداثة اصطدمت باتباعية المؤسسات الدينية ، والبطريكية

رفسه إلى المهادنة المصالحة التي تفقده حديثه ، فيفقد ويعيا خانعا مذعنا . وتومت الحداثة من داخلها ، حين تفقد تلهب السؤال وتبره الشك وروح المغامرة ولذعة السخرية وحدة المفارقة وعافية التجدد ، أي حين تكف عن مساطة نفسها ، وحين يكف ويعياها عن الانقسام على نفسه ليفقد ذاتا وموضوعا ، أو يجعل من نفسه موضوعا للمساطة والسخرية قبل أن يجعل من غيره موضوعا للمواجهة . وتومت الحداثة عندما تدخل منطقة الإيمان بالطلقات ، وتشارك ضفافها التي لا تعرف اليقين ، وحدودها التي لا تفارق النسي ، وتخونها التي لا تسمى نفسها سوى بالسؤال . وبكث ما تقترب الحداثة من منطقة الإيمان بالطلقات ، وتقع في شرك التسميمات أو يره اليقين ، يفارق روحها المتسائل ونسها الشك وحياتها التي لا تعرف سوى النسي . وعندئذ ، تتحول الحداثة إلى مسطرة ، تؤسس تقاليدها ، وترسخ قواعدها ، وتكثن شروطها ، وتنقل من الجشج الديني إلى التثقل الأبواني ، وتقدر مذهبا من المذاهب المستقرة في سياقات التيارات الأدبية .

وتومت الحداثة من خارجها عندما تفقد شرطها التاريخي ، أي عندما يكتمل تحول اللحظة التاريخية المؤداة لها ، فتتقلب اللحظة إلى قطبها السالب أو قطبها الموجب ، مفارقة بينية ما بين التقيين بكل ما فيها من توتر وقلق وتمزق وانقسام، وإما أن يطبق الكايبس على اللحظة التاريخية ، فتسلم الحداثة نفسها إلى عصر من يس الانحدار والذنوع والتسليم والاتباع . ولما أن يشرق الحلم على اللحظة التاريخية ، فينتلها من فجر أمليه إلى ظهيرة

تاريخية يعيها المبدعون كأنها مفروق من مفارق
الفصول ، وقت بين اليراء والوراء ، كما يقول
الدونيس ، الوقت الذي يتمرد فيه المبدع على هويته
تمرده على حضرة الماضيه ، كأنه يصرخ ، وهو يخرج
من رحم البرامة أو الهنامة ، بما صرخ به قناع أمل
تنقل في نهلية « سطر التكوين » :

كينونتي مشقتي
وحيلى الصرى
حبلها
المضغوط

هذا الخروج نفسه معانلة للريح التي تتلفس
السكون ، وتأسيس للظيمة التي تزرع الانا المتردة
في الريح ، فتنطق كل ما تريده ، كأنكنت مملكة
الليل ، حين تنطق هذه الكائنات عن موروثها
الجامد ، أو حين تطن عن تمردها على حضرها :

قتلتني أينما البلاد
في عشي غرامك اللام بالكلايب والشمور
والكوابيس ، المحاط بالقوابيت ،
المغطى بهيكل المسألة التي انحدرت منها
فتركياني اغتسل في الدم ،
أزرع نطفتي في الريح .

وعندئذ ، تتحول الذات المحدثه إلى ذات منتسمة
على نفسها ، تمنى إشكال هويتها الذاتية بالقدر
الذي تمنى إشكال هوية الواقع الخالص بها ، وذلك
بالمعنى الذي يتحول معه هذا الواقع إلى تعارضات
لا تصالح بينها ، ويتحول الذات الواعية بهذا الواقع

الأوتوقراطية التي تكرسها الدول التي ظلت تغطي
مصالحها وراء أقمعة دينية . ولكن ظلت هذه
الحداثة ، في كل الأحوال ، متقاطعة أو متداخلة مع
كل مشروع يعد بالتقدم ، وييسر بأحلام الحرية
والعدل ، ويؤمن بإنسانية جديدة لا تعرف من
المطلق سوى الإيمان بقدسية السؤال الذي يحطم
جدران أى نوع من أنواع اليقين المطلق . وهذا هو سر
الحوار بين الحداثة العربية المعاصرة والتيارات
الليبرالية الساعية إلى إنسانية جديدة لا تعرف التمييز
العنصري أو استغلال الشعوب ، ومع التيارات
القومية التي تحاول مجاوزة البنية البطريكية
للمشروع القومى إلى بنية أكثر تحمداً . ومع التيارات
الماركسية التي لا تعرف جمود الستالينية أو أرامها
الجدانولية ، ومع التيارات الإسلامية التي تحاول
تأسيس ما يمكن تسميته « الاعتزال المعاصر » .

وربما كان من المهم أن نؤكد — في هذا السياق —
أن حوار الحداثة مع غيرها من المشروعات المطروحة
على الواقع العربى ، إنما يبدأ من المنطقة التي
تتقاطع فيها الحداثة مع هذا المشروع أو ذاك ، من
حيث رفضه ما عليه الواقع العربى من اتباع وتبعية
في أن ، ومن حيث ما يقترحه هذا المشروع أو ذاك من
أفان جديدة تفتنى بالسؤال والبحث والمفكرة
والتجريب ، ومن حيث ما ينطوى عليه هذا المشروع
أو ذاك من وعى بال لحظة التاريخية البينية التي تخلق
الحداثة . إن هذه اللحظة البينية ، بكل ما تولده من
وعى خضى ، يرفض طرفها السالب ويتطلع إلى
ما يعد به طرفها الموجب ، في انقسامه بين الطرفين ،
هذه اللحظة هي العلامة الأولى للحداثة . العلامة
التي تنبئنا أننا إزاء وقت بين وقتين ، في لحظة

إلى انقسامات أكثر عنفا في صراعها بين الأبعاد الثلاثة
للماضى والحاضر والمستقبل ، كما لو كانت هذه الذات
» محور الزئبق « في قصيدة أنسى لـحاج

كل واحد منى جزيرة
وصحراء وإخوة اشراق
كل واحد منى واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون

وإلى ما يلزم من هذه اللحظة المنقسمة على نفسها
في مفارق الفصول أن الذات المجددة المتولدة في هذه
اللحظة لا تعرف يقين الانبياء ، ولا زعامة القواد
المتقنين . إنها ذات محرومة من برد اليقين ونعمة
التصديق وهالة الزعامة . ذات لا تهبط الأرض
كالشعاع السنّي ، بعضها ساحر وقلب نثي ،
ولا تقبس إبداعها من نفس الرحمن ، ولا تتحول إلى
رحمن بين الناس ، فهي لا تحتكر معرفة الحقيقة ،
ولا تعرف سوى السؤال الذي يواد السؤال . إنها
ذات من يجعل الخطأ شديدا لخطواته ، ولا يعد
ببساطة ، ولا يتربد في أن يهيمس إلى سامعه بحاله على
النحو التالي :

واقف على الرصيف انتظر شخصاً ما
أو شيئاً ما
من ورائي يأتي رجل
لا أعرفه ولا يعرفني يطعنني في الظهر
يلا معبر ، بلا دافع
وقبل أن أفقد إحلاصي الأخيرة
اتوسل إليه ألا يفضي السر .

هذه الذات المجددة لا تعرف لحظة المجد أو لحظة
لانتصار ، ولا تحصل في مسعاهما بهجة الكشف أو
التجل المطلق للحقيقة ، ولا تملك القدرة على تغيير
مجرى الأحوال التي تلح حولها ، ولا تستطيع أن
تحقق فعليا في واقعها ما تفخر به سوى أن تتمرد على
هذا الواقع . وإذا كانت رؤياها علامة على العالم
البديل الذي تحلم به فإن هذه الرؤيا لا تلتزم عنها
صفات الانبياء . قد تترسب هذه الصفات من مراحل
سابقة على الحداثة ، خصوصاً في للنطاق المعنوية
التي تتطرق فيها الحداثة من نقائصها ، فتعمل في
بوادها إبداعها رواسب مما ترفضه ، دون أن تنتبه إلى
هذه الرواسب إلا بعد أن تسلط وعيها الضد على
مكوناتها الذاتية ، فتجاوز كل ما يشدها إلى
ما ترفضه ، ومن ذلك الصفات النبوية التي تجعل من
الشاعر وريث الحكمة ، كنز المعرفة المطلقة ، الحكم
النزهي حكومته ، العارف بكل شيء . وعندما تستبدل
الحداثة بالكانن المطلق القدرات الكائن الذي لم يكن
بطلا فارسا أو حكيما ، تتجلى الذات المجددة التي
تعرف أنها لا تقدر أن تغير الفصول ، ولا تتوجه إلى
الآخرين كما لو كانوا أهل الكهف الذين عليهم أن
يستجيبوا إلى كلماتها المنزلة ، كي يفيقوا من سباتهم
الطويل . إن المعجزة الوحيدة التي تستطيع الذات
المجددة اقتراحها هي أنها تدخل الآخرين إلى عالمها ،
تفرقهم في انقسامها ، تدفعهم إلى التساؤل عن
انقسامهم المقابل ، وتضم فيهم نار الشك والبحث ،
وتمكنهم من أن يسألوا وعيهم بالعالم في الوقت الذي
يسألون فيه العالم ، ويهوسهم بتناقضات اللحظة
التاريخية التي يعانونها كما لو كانت فاصلة بين الموت
والموت .

الحداثة — بهذا الفهم — تنبثق في اللحظات التي يتحول فيها التاريخ ، حين ينقلب على نفسه ، أو يفارق مجراه ، أو يتمزق بين نقيضين أو تقاض ، كأنه مذبذب بين الماضي والمستقبل ، أو بين الحلم الآتي بالحرية والعدل والكابوس الجاثم والعنف والقمع . في هذه اللحظات ، تنبثق رؤيا الحداثة كأنها العنقاء التي تنبثق من رمال التحول والفجوة ، والحلم يتجاوز الماضي إلى المستقبل ، والوعى الذى يعيد بناء (الوطنية أو القومية) لتتفجر بالثورة على كل ما يعوق حركتها صوب التقدم الذى لا نهية له .

وإذا كان التقدم الذى لا حد له ، أو نهائية ، هو مبدأ الرغبة في الحداثة ، فإن مبدأ الواقع في حركتها لحظات التاريخ المتحولة ، للتغلب من حال إلى حال ، حيث الثورة الكاملة للوعى ، والتمرد الجذرى لانا الفاعلة وراء الوعى . هذا الترابط بين مبدئى الرغبة والواقع ، في الحداثة ، هو الذى يحدد علاقتها الجدلية بالتاريخ ، من حيث هي منفصلة به وفاعلة فيه ، فهي منفصلة به لأنها تنبثق عن لحظات الحاسمة ، وفعلة فيه لأنها تسهم في توجيه مسار هذه اللحظات بأشكال مباشرة وغير مباشرة .

هذه العلاقة الجدلية هي التى لا تفصل بين حداثة القصيدة عند محمود درويش والشروط التى ينطوى عليها وعى المثقفين ، داخل الأرض العربية المحتلة ، المحتلة من المحيط إلى الخليج . وهى نفسها التى لا تفصل بين النار التى ألهمت بيروت والنار التى حدثنا عنها خليل حاوى ، منذ أيام العودة إلى سدوم ، في سؤاله الذى يشبه النبوة :

ما الذى إلهت عليه الناس

من بيتى ، واتعلمى ، ومن تلويح همى
ما الذى ينبض محمورا طوريا
في رمال المطرح الخفى بصورى ؟

وهى — أخيراً — العلاقة التى تصل بين المواطن العربى وراكب القطار ، في مسرحية صلاح عبدالصبور « مسافر ليل » ، حين يتوجه إلينا الراكب بالسؤال ، في آخر المسرحية ، قائلاً :

ماذا فعل
في يده خنجر
وإننا نملكه أعز
لا أملك إلا تعليقاتي
ماذا فعل ؟
ماذا فعل ؟

ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه العلاقة بين الحداثة والتاريخ تقوم على مفارقة لافتة ، تجعل الحداثة متصلة بالتاريخ وبمنصلة عنه في وقت واحد . إن إبداع الحداثة متغلغل في شبكة علاقات اللحظة التاريخية التى ينبع منها ، ويغوص في جدر تناقضاتها وصراعاتها ، كى يلتقط لمعق ما في هذه اللحظة التاريخية من دلالة . وعندما يفعل ذلك فإنه يدرك العلم في الخاص ، والإنسانى في المحل ، والثابت في المتحول ، فيصبح هذا الإبداع علامة على اللحظة التى يتشكل فيها ، تاريخياً ، وإيمية مضيق لكل ما يمكن أن يتجاوز معه في انقسام الوعى ، أو حلم الانتماء ، أو تمرد السؤال ، في لحظات أخرى ، مغفلة ، من لحظات التاريخ الإنسانى .

وإذا كان لكل حدثٍ رؤيا يتشكل إبداءها في تاريخها الخاص ، فإن لكل رؤيا حدثية عناصرها التكوينية التي تتولد عن أفق علاقاتها الخاص ، وتتشكل فيها يمكن أن يكون نسقا متميزاً ، يرتبط بعلّة تبادله من ناحية ، ويتطوى على ما يبرر الحواز بينه وبغيره من الأفاق المتغيرة من ناحية ثانية .

إن لكل حدث نموذجها الخاص ، تسبقها المعرف المتميز ، استلكنها التي ارتبطت بهيومتها المتغيرة . وهي لا تتشابه مع غيرها من الأحداث ، أو تتجاوب ، أو تؤثر ، إلا من خصوصيتها التي تحدد حتى ملامحها العامة التي تلتقي فيها وبغيرها . والإنجاز المحيقي لأية حدث هو ما حلقته ، داخل الصيقات المتصلة أو المنقطعة للحداثات ، حيث يتسم كل إنجاز بتقده لا يفقده التشابه مع بقية الإنجازات . ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن حدث مطلق أو حدث مركزي ، أو حدث المثل أو الإطار المرجعي ، فالوحي الذي يصوغ رؤيا الحدث وحي يتحرك في تاريخه الخاص ، وهو حين يتقسم على نفسه فإنه يفعل ذلك ضمن شروط إنتاج المعرفة في لحظة التاريخية . وحركته الضدية إزاء نفسه لا تختلف عن حركته الضدية إزاء بقية ، من حيث هي حركة ضمن علاقات محددة ، في التاريخ ، وأبست حركة في الفضاء الذي لا تاريخ له . وحتى عندما تتحول حركة هذا الوحي إلى فعل إيديولوجي ، يبنى بهدف تزيف الوحي ، فيفتن عن حركته صفة التاريخية ، ويستلطنها في سديم خالص ، فإنما يفعل ذلك لأنه مثقل بملحظة تاريخية، يدفعه إلى الفرار منها ، ويهوى بواقع يدفعه إلى تلبية على مستوى الوهم .

ومن المؤكد أننا لسنا إزاء حدث واحد لها تجليات متنوعة ، كانتها الروح الهيجل الذي يتجلى في أشكال مختلفة المظهر ثابتة الجوهر ، ولسنا إزاء عناصر ثابتة مطلقة وأخرى متغيرة نسبياً داخل حدث كوني واحدة ، مفارقة ، كانتها الأجرومية المتعالية لا أطلقت عليه البنيوية الشكلية — ذات يوم — مصطلح « أدبية الأدب » . إن وضع فعل الوحي الذي يصوغ الحدث داخل سياق التاريخي يؤكد أننا إزاء حدثات متعددة على المستوى المتزامن (السنيكروني) والمتتابع (الدياكروني) على السواء . أعني إزاء حدثات تتعدد ، متوزاة ، في العصر الواحد ، بتعدد الشروط الخاصة بكل مجتمع على حدة . وإزاء حدثات تتعدد ، متعاقبة ، في العصور المتتابعة ، بتعدد المراحل التاريخية المتغيرة .

وليس من الضروري أن نبالغ لنقول إن هناك حدثات بعدد الحدثين ، فالمؤكد أن هناك حدثات بعدد اللحظات التاريخية التي نتجت الحدث في كل منها بشروط مفارقة وخصوصية معينة . وما نحتاج إليه هنا ، خصوصاً في مجتمعاتنا المتخلفة ، هو أن نبحث عن الشروط التاريخية المنتجة لهذا الاتجاه من ناحية ، وعلاقتها بأدوات إنتاج المعرفة الحدثية من ناحية ثانية ، والجدل المتوتر بين هذه المعرفة وعلاقات إنتاجها من ناحية ثالثة ، والخصائص التكوينية التي يتكون من علاقاتها النسق الخاص بكل حدث من ناحية رابعة .

ومعنى ذلك أن الحديث عن قواعد (أجرومية) ثابتة للحدث وفهم يشبه الحديث عن قواعد ثابتة

للأدب . إن الدرس الذى تعلمناه من فشل «النبوية» الشككية قد أكد لنا أنه لا توجد خصائص مفارقة . متعالية اسمها «النبية الأدب» أو شعرية الشعر ، فما يسمى الأدبى أو الشعرى أو «الجمالى» و«ليقة تاريخية» متخيرة ، وما يتصف بصفة «الأدبية» في مرحلة قد لا يتصف بها في أخرى ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، وبالمثل ، فإن «الحدث» لا يمكن أن تقوم على دجواهر ثابتة ، أو صفات واسعة . إنها رؤيا إبداعية تقوم على وعي حدى لتاريخ متعين ، سواء أكان هذا الوعي هو تاريخ الأنا الفاعلة للوعي ، أم تاريخ اللحظة التى يحدث فيها هذا الوعي . ومن هنا ، فإن الحدائى لا يختلف عن «الحديث» من حيث إن كليهما دال متعدد الدلول . فما يعنيه هذا الدال لأبى نواس (في الشعر العربى القديم) لا يعنيه لغاصم حداد (في الشعر البحرى المعاصر) ومدلوله بالقياس إلى أدونيس الشاعر السورى المعاصر يختلف عن مدلوله بالقياس إلى رينيه شار الشاعر الفرنسى المعاصر الذى ترجمه أدونيس إلى اللغة العربية ، وهو معوم بالقياس إلى عبد المنعم رمضان (في شعر السبعينيات في مصر) لا تتطابق وهو معوم بسعدى يوسف بالضرورة .

هذا البعد التاريخى للحدث يكشف لنا عن طبيعة الفعل الإيديولوجى الذى يقوم به أولئك الذين يجعلون من بعض صور الحدث الأوربية (المودرنزم Modernism) إطاراً مرجعياً للمكر على انماط الحدث العربى المعاصرة . إن هؤلاء لا يقومون بتزييف الوعي العربى الحديث بخصائص حدثاته فحسب ، ومن ثم ينقون عن هذا الوعي صفة الضدية عندما يجعلون منه تايماً مقدراً لحدث

أخرى ، وإنما يفترقون بالحدث العربى المعاصرة عن زمنها ، وعن واقعها ، ومن ثم يفترقون بالأنا الفاعلة لها عن تاريخها ، على نحو يبعد بين هذه «الأناء» وجزرية الفعل العربى ، ويباعد بين الحدث نفسها وجزرية الفعل الإبداعى . إن الوعي الحدائى وعي حدى ، لأنه يضع نفسه وواقعه وترائه وحاضر الآخر وترائه موضعاً للتساؤل والشك وليس موضع القبول والإذعان . ومن ثم فإن ضدية هذا الوعي مرتبطة بتناقض تقع في التاريخ وبالتاريخ ، فهو وعي «صد» ما هو واقع في لحظة معينة من لحظات الزمان الفعل للبشر . وضديته فعل يقع على مفعول محدد ، في علاقات واقع محدد . وليست تحليلًا في فضاء الرفض المطلق الذى لا يقع على شيء لأنه لا يرتبط بشيء .

ومن هذا المنظور ، فإن العلاقة بين مفاهيم «الحدث» . الأوربية ومفاهيم الحدث العربى لا تنطوى على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن — وأعياناً أو غير وأعياناً — بنوعية «الأناء» في حضرة «الآخر» من ناحية ، ومن يفرغ كل حدث من سياقها التاريخى من ناحية ثانية . والواقع أننا أفرطنا في البحث عن ملامح التشابه بين حدثائنا وحدثات الآخر ، بما جعل «الآخر» الإطار المرجعى في كل الأحوال ، وجعل من إنجاز حدثائنا انعكاساً لصور هذا الآخر في أغلب الأحوال . ويقدر ما انتهى إلّا لحاح على المشابهة إلى تحويل العلاقة بين الطرفين المتشابهين إلى علاقة بين أعلى وأدنى ، فبين هذا الإلحاح انتهى إلى وضع يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد . هكذا تحدثنا عن أبى نواس بوصفه «بويلع العرب» ، وعن ابن تمام من حيث هو «مالارميه العرب» ، وإنحنا أن غداً عبد القاهر

الجرجاني الاموزج الاصل لكل من دي سوسير واي
إيه . ريتشاردز وياتيوسون ورولان يارت على
التوالي .

ولقد ارتبط ذلك الهم يوم آخر ، انطوت معه
حدائق « الآخر الاجنبي على مجل مغاير من مجال
« المركزية الأوروبية ، التي لا نغاريها إلا إلى مركزية
أمريكية جديدة ، ارتبطت بما أطلق عليه اسم
« ما بعد الحداثة ، وذلك من منظور تباعد بنا عن
الموار مع كل إنجازات الحداثة خارج دائرة هذه
المركزية ، خصوصاً لدى اسم العالم الثالث التي كان
لا بد أن تبحث بينها عن الشبيبة ، وإن تنفيذ من
إنجازاتها التي وصلت بين التصرد على «الاتباع» و
«التبعية» في فعل واحد لا انقسام بين عناصره .

ويبدو أنه قد أن الأوان لأن تدرك العلاقة المتبادلة
بين «الاتباع» الذي ورثناه عن علاقتنا بملفى «الأنا»
القديم و «التبعية» التي ورثناها عن علاقتنا بالحاضر
«الآخر» السياسي – الاقتصادي . إن التبعية هي
الوجه المعاصر للاتباع ، من النجمل الذي تدع في
الأنا إذعانا فكرياً أو سياسياً أو اجتماعياً أو
اقتصادياً إلى غيرها ، وتسلمه قيادها إلى الحد الذي
يفقد تقليده قلادة في عنقا . وإذا كانت «التبعية»
المعاصرة – والآخر تجد سندها في «الاتباعية»
الموروثة عن الماضي فإن هذه «الاتباعية» تسقط نفسها
على العلاقة بالآخر ، وتؤثر لروح المحاكاة ، حيث
يفقد كل ما يتبعه الآخر ملزماً باتباعه ، عند من
يتحدون أحقية هذا الآخر على أن يكون الإطار
الرجعي المحاكى في كل فعل من الفعل التقدم ، كما لو
كان التقدم نفسه يمكن أن يتم بتلك المحاكاة التي تتحول

معها «الأنا» إلى مرآة لا تعكس سوى صور هذا
«الآخر» .

وإذا كان مفهوم الوعي الضدي بذاته متناقضاً
لهذا الهم ، فإن ما يؤكد هذا المفهوم من ثاب على
أي شكل من أشكال المحاكاة ينفي قداسة كل
ما ورثناه من أقوال مأثورة تعلمنا أن نرد بالنفي على
السؤال : هل غاش الشعراء من مترم ؟ . إن مفهوم
الوعي الضدي يستبدل بسلب الإجابة عن مثل هذا
السؤال الإيجاب الذي يؤكد مغايرة كل إبداع لغيره ،
ويصل بين القيم الخلاقة لهذه المغايرة وجزرية
الرفض الذي تنطوي عليه لكل ما يمكن أن يكون
مفعولاً للمحاكاة ، سواء كان هذا للفعل في ماضي
تراث ، «الأنا» أو حاضر عالم «الآخر» ، إذ ليس هناك
فرق (أو حتى ميزة) بين من يقلد رينيه شار في فرنسا
المعاصرة أو يقلد المتنبي في بلاط الصديقيين فالنقل
واحد في الحالين ، وهو تنقيض الحداثة من حيث هي
وعى ضدي

ويبدو أن جذرية العداء التي ينطوي عليها الوعي
الضدي لكل ما يتناقضه هي التي تجعله لا يتقبل من
أشكال المحاكاة سوى المحاكاة للسخرية ، من حيث
هي تزور عدواني وخبية تدميرية لموضوعها . ولأن
المحاكاة السخرية تنفي القداسة عن موضوعها ،
وتخلق عنه هالته التي تصونه وتحميها ، وتكشف
سوءات ، فإنها تدور سلاحاً من أسلحة الوعي
الضدي في تدميره لنقائضه ، ومن ثم في تأسيس فعل
التصرد الدائم على أشباهه . وإذا تدور السخرية
والمعارضة بوجه عام وسائل بنائية في تكوين الوعي
الحداثي ، بما يؤكد خديته في علاقته بنقائضه ، فإن
هذه الوسائل تؤكد صفة «الضدية» في علاقة هذا

الوعي بنظائره نفسها ، فنحن إزاء وعي لا يتوقف
تمرده على نفسه في سياق تمرده على غيره من
النقائض والنظائر على السواء .

ولا يعني هذا الفهم — بالتأكيد — أننا نقطع
الروابط بين الحداثة العربية المعاصرة والحداثات
المتعددة في المصير السابقة للتراث أو الحداثات
المتعددة في أي مكان في عالمنا المعاصر . إن كل حداثة
تؤكد نفسها — في جلدنا مع تاريخها الخاص —
بحوارها مع كل تجارب الحداثات السابقة عليها
والمعاصرة ، في تراثها أو في أي تراث غيرها . أعني أن
كل حداثة تبحث عن النظائر في سعيها لمواجهة
النقائض المعالية . وهي في ذلك تتشعر بضرورة
الإفادة من كل ما يقع تحت طائلة إدراكها . ولكن
البحث عن النظائر لا يعني التطلُّق ، أو النسخ ، أو
التكرار ، فالمشابهة لا تصل بطريقها إلى حال من
الإتمام إلا إذا نكت عن نفسها صفة المشابهة .
والبحث عن النظائر تأكيداً لحضور الأنا وديم
لوجودها الفاعل بالمقياس على أفعال الإبداع السابقة
أو المعاصرة . وكما اتسعت دائرة النظائر اتسعت
دائرة الإدراك خيرة . ولكن إذا كان الوعي المحدث
لا يكتمل إلا من خلال جلد مع نقائضه ، وانقطاعه
عنها ، فإن هذا الإكمال لا يتحقق إلا بجعله مع
نظائره وانقطاعه عنها في الوقت نفسه ، فالحوار مع
النظير كالحوار مع التقيض وجهان لعملية واحدة ،
متحدة ، تتعرف فيها الأنا نفسها من خلال غيرها
الذي هو شبيهها في جانب وتقضيها في آخر .

والحوار مع حداثات الماضي ، في التراث العربي ،
من هذا المنظور ، هو الوجه الآخر للحوار مع حداثات

الآخر الأوربي ، في الغرب الحديث أو المعاصر ، وذلك
بمعنى أقرب إلى المعنى الذي تتلوه به هذه الروح
التمردة ، في قصيدة الشاعر العراقي سمعي
يوسف ، خماسية الروح ، خاصة في هذا المقطع الذي
يقول :

طَفَقَ هذه الروح

مجنونةً ، هي لا تفتقر بالفداجة غير عذابيها
تستجير بـ رامبو ، لتأخذ من شخصيات بطلانه
الجيشيات واحدة . تهبط الليل في الماء مأخوذة
بارتاشلت بشمل المحتضر

ولكن «الآخر» الأوربي ينطوي على غواية خاصة
تلقن الحداثة العربية المعاصرة . وتشرب المركزية
الأوربية بين أعطاف هذه الغواية ، مراوغة ، مخالطة ،
مهدة بكمع الخصوصية في غير حالة ، على نحو تعلق
معه أصوات المودرنزم الخاصة بغرب أوروبا على كل
صوت غيرها وذلك قبل أن تبدأ أصوات ما بعد
المودرنزم Postmodern ، وتتكرر أمثلة ولعل
المطلوب بتقليد الغالب ، ونقرأ تنظرات عربية عن
الحداثة كأنها ترجمت عن الحداثة الفرنسية أو
الإنجليزية ، ونطالع تطبيقات نقدية عربية كأنها
نماذج حكاية لدراسات معروفة عن المودرنزم
الأوربية ، هي نحو تنقلب معه الغواية إلى مخيلة
إيديولوجية ، تنقل معها هوية الأنا ويقترب عنها
زمانها ويمكنها .

من المؤكد أن هذه الغواية شرط من الشروط التي
يُنْتِج في ظلها الوعي العربي المعاصر معرفته بواقعه
المتخلف ، الذي يتسلل هذا الآخر إلى أسباب تخلفه

طرفين في عالم معقد ، متغير ، متحول ، لم يعد فيه الغربُ غربا واحدا ، ولا الشرقُ شرقا واحدا ، الملل لم يعد الراسمال راسمالياً بالمعنى التقليدي ، ولا الشيوعي شيوعيا بالمعنى المألوف ، لقد دخلنا عالما جديدا ، أكثر تعقيدا مما كانت تشير إليه تصامُتُ الحداثِ العربية ، منذ اواخر الستينيات . ولكنها — على الأقل — كانت ترفضُ بتحوِله ، حين كنا نقرا — في « المسرح والرايا » — لادونيس قوله :

كأن شرق كالظفل يسأل
والغرب شيخه المعصوم يستصرخُ
بُذلت هذه الخريطة
فألكون حريقُ
والشرق والغرب قبرُ
واحدُ
من رعدة ملموعُ

ولا سبيل أمام الوعي المحدث للخروج من رماذ القبر سوى أن يولد فتيا كالمنقاء ، فيدمر ماضيه السالب ليؤسس مستقبله الموجب ، ويحاول كل ما حوله في سبيل تحقيق ولادة جديدة لعالم جديد لا مجال فيه لهيمنة طرف واحد ، ولا مجال فيه لهذا التعارض التقليدي بين الشرق والغرب ،

هذه النزعة الإنسانية المتميزة لا تنفي عن شعر الحداثِ العربية المعاصرة خصوصيتها ، ولا تسلبها حق الحوار مع ماضيتها أو حاضر الآخر ، والأهم أنها تدعو إلى نهج خاص في قراءتها . وأحسب أننا لن نتعرفَ هذا النهجَ أي نمثلُ إلا بنقد حدائِ ، ينطلق من الوعي الضدّي الذي ينطلق منه شعرُ الحداثِ

بأكثر من معنى . ولا شك أن هذه الغواية سوف تتصاعد مع تصاعد اعلام النظام العالمي الجديد الذي لا يعنى شيئا — إلى الآن — سوى الهيمنة الامريكية على العالم كله ، كأننا على اعتاب ، أو أحد اقطار ، امبراطورية كونية واحدة تتحكم في كل شيء ، وتسقط انسابها القديمة على كل اقطارها . ولا سبيل إلى مقاومة هذه المخالفة الجديدة بالعودة إلى مخالفة متناقضة ، هي صورة مقلوبة لها ، عن نقاء الهوية أو صفاء الخصوصية أو أمجاد الماضي ، بل السبيل الوحيد هو تأكيد ما ينطوى عليه الوعي المحدث من قدرة نقدية وإحساس ضدى بالضرورة . يشملف إلى ذلك ما ينطوى عليه هذا الوعي من نفور من « الواحدية » بكل ألوانها ، ومن هيمنة طرف على بقية الأطراف ، فالوعي الضدّي للحداثِ ملازم لبداُ الحوار الذي تتكافأ فيه الأطراف ، حيث لا يملك طرف واحد مهما كان ، أو يدعى ، أنه ينفرد وحده بالمرقة أو الإبداع . إن تأكيد مبدأ الحوار من حيث علاقته بالوعي المحدث ، وتأكيد الطبيعة الضدية للوعي المحدث من هذه الزاوية ، يستبعد الوقوع في أسر التبعية التي تغدو ، ابتاعا والمكس صحيح بالقدَر نفسه ، ويستبدل بمنطق الغواية منطق الحوار ، ويسطره الآخر — الموضوع استقلال الأنا — الذات .

وما يشجع على المضي في هذا السبيل أن الإنجازات الحدائِ حقا من الحداثِ العربية المعاصرة ، هي الإنجازات التي تستبدل بالعلاقة التقليدية بين الشرق والغرب شكلا آخر من علاقة متكافئة ، على نحو لم يعد معه الشرق هو التابع الطفل والغربُ هو الشيخ المعصوم ، بل أصبح الاثنان

نفسه ، ذلك لأن الناقد الحدثائى كالليدح الحدثائى هو الذى يبدأ عمله بأن يلقى على نفسه هذا السؤال الملحاح :

كيف يمضى إلى كوكب ليس يعرفه ؟ هذه الطريق المستقيمت مائلة منذ أن كان طفلا . وهذا التراب التراب الجميل ، التراب للمود بالنس ، من أين ياتيه ؟ من أين يقتاده للمتاعب ؟

إن مهمة الحدثائى ، ميتدعا ونافدا ، هى اقتيادنا إلى المتاعب ، وتدمج الإنعاني الطمئني لعلنا . والاحتجاج الدائم على كل أشكال القمع ، والرفض الجذرى لكل ألوان القنوع ، والتأبى الجذرى على كل أوجه الموت فى الحياة والموت والفكر . والخطوة الأولى فى ذلك هى الإلحاح على السؤال الذى يؤكّد السؤال ، فالحدثائى — فى النهاية — هى فن السؤال الذى لا يفتح بجواب ، السؤال الذى ليس مجرد استنهام بل نمط وجود وعلمة هوية . وسوف تحلق هذه الملاحظات مدفها لوتحات إلى أسئلة تولد أسئلة عند من يطالعونها .

العفو والسماح



ورد

المقرنصات في أركان السقف كالمخالب تنهش داخل
فأسرع في قراءة الورد .. يسرع الأصحاب في
القراءة .. تتمايل .. تزداد مسخوة .. يتلصص العرق
ويختلط برمادية أرض المسجد .. للأمر خطر، وفعلة
لبي شنيعة، والمكان جليل مقس ترد جدرانها
لورادنا الراجية .

نجلس بالقرب من صريد إخواني .. رائحة البول تزكم
الأنوف فمن بين إخواني أخ لا يتحكم في بوله ليلاً ..
نستمر في القراءة .. نحاول أن نكون صادقين ..

ورد

(إلهي . حل لنا إزار الأسرار عن علوم الأنوار،
إلهي . خلقت عقول المشايخ بما تشهدتهم من سناء
أنوارك مع وجود استارك فكيف لو كشفت لهم عن بديع
جمالك وديع جلالك . إلهي . خصني بمددك السويحي
ليجيا بذلك لبي وروحي .)

♦ (إلهي إني أخاف أن تعذبني بالفضل أعمال فكيف
لا أخاف من عقابك بأسوأ أحوال . إلهي . يحق
جمالك الذي فتت به كبد المعبين وجمالته الذي
تصيرت في عظمته الباب المعالين . إلهي . يحق
حقيقتك التي لا تدركها الحقائق ويسر سره الذي
لا تقي بالإصباح من حقيقته الدلائق . إلهي . يروح
القدس قدس مراتبنا ويروح محمد ﷺ خلص
معارفنا ويروح أيتها آدم اجعل أرواحنا ساجعات في
عالم الجبروت واكشف لهم عن حضائر
اللاهوت) ..

• حبل غسيل يمش ما بين المنبر والمناط المزخرف ..
يحمل قطع الملايس في غير تنظم أو اتساق ، الليل يلف
المسجد الأثري إلا من بعض الأصواء للنعكسة من
ليحات اللهب في الشارع تزوده هيبة وقداسة ..

● كان أبى فى بيتنا السابق قبل تهنه يستحم كثيراً ..
يحمل الاستحمام فى عرفنا معنى واحدا هو أن أبى قد
أرضى أمى أمس وفى ضباب غريته فى أحضانها ..
كان يحلم والجسد فى الجسد بلنه انه امتك الكون وأن
لحميه قد وطنا غابات الفردوس .. وكانت ألروح إذ
أراه مبتسماً .. وكان يخلو إذ يرانى مدركاً .. ولكنى
فى بيتنا القديم كنت ادعو الله أن يفظ لنا رجولته كى
ي حفظ لنا بسمة ..

ورد

إلهى . ألقى على روحى من أسرارك العلية مدداً
يقربنى من حضرة السنية والهنى تاج مهابة
السيروية والقدنى بسبوت العزة والحملة وألقى شر كل
ذى شر بسابق للتخصيص والعمالة)

● المسجد ماوانا الجديد .. جدرانه الضخمة بكتها
الترابية وصفتها الزاغة .. يعبق الإيمان فيه
وترايل الآف البشر وتمتاتهم وركعهم وسجودهم
ودعواتهم وأستجاراتهم المحيطة ومحاوله الأيدى فتح
طلقة نور وسط ظلام داسم يكفن كل الأشياء ..
بكلماه المنعنة على الجدران تصل للجميع السكينة
وتشر الأتباع بأنهار الخير ونيز السماع ..

فى هذا الماوى الجديد حول أبى مع أمى .. أملاً فى أن
يكون هذا برءاً وسلاً .. لاصق الجسد الراغب الجسد
المرتضى .. التقرب أكثر .. أوتماسها تزيده هناك القداسة

واقترابه يزيدها حيناً .. سرت الكهرياء السحرية فى
الايصال وأضاعت ظلام المكان .. اختس أبى نظرة فهذا
العين تترقب .. حاول البعض التزم أملاً فى بسمة
الصباح المنتظرة .. اعتبرت السكن خيانة .. ثبت نظرى
عليهما .. من يفظها هنا ينبت له قرنآن ويأخذ هيئة
القرء .. تراجع أبى وانكسرت نظرات أمى الجاشمة
وانكش الجميع وتبول أذى ..

ورد

(اللهم رب الكسبة وباتنها ، والمطمة وباتنها ، وبعلمها
وابيها ، نور بصرى ويصيرى وسرى وسيرى . إلهى .
بحرمة الحسن وأخيه ، ووجهه وبنيه ، واهه وابيه ، نجنى
من الغم الذى أنا فيه)

● قررت أن أحضر أصدقائى ونقرا الأوراد ونجلس
جاسات للوصل ونطلب الطو والسماح ونقل طول
الليل نقرا .. فتمايل يميناً ويساراً .. ييلركنا المكان
ويؤنس وحضنتنا .. أبى لا يمننا .. يتقلب فى
سريه .. ينظر إلى السلف .. تغلبه أية الكرسي واسم
كل خليفة من الخلفاء الراشدين يحل ركناً فيه ..
يتكلم منه مصباح تجتمع فى نوره تفتت الطم ونرجو
الرحمة لمن زل الشيطان قدمه .. كان أبى يبكى
ولحينا ، أخرى يسر راسه فى الهسادة .. كنت حزينا
ولكنى انتفضت من أن ينبت له قرنآن ومن أن يأخذ هيئة
قرء

كارل بوبر ومذهبه

جانبا آخر ، على نحو ما يظهر في أغلب الفلسفات السائدة في القرن العشرين .

ويكفي أن نلقى بنظرة سريعة على أهم الاتجاهات في هذا العصر لتتبين أن الفلسفات الوضعية والتحليلية قد وجهت اهتمامها إلى تفسير المعرفة العلمية ، دون أن تبحث في النظم الاجتماعية والسياسية . ومن جهة أخرى تولى الوجودية والفينومينولوجية المعاصرتان كل اهتمامهما إلى البحث في حياة الفرد والقيم الإنسانية بعيداً عن المشكلات في مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

أهم ما يميز فلسفة بوبر أنها تدور حول محورين أصبح لهما في حياتنا المعاصرة أهمية لا مثيل لها . محضارتنا المعاصرة حضارة تغفلت العلوم في كل جزئياتها ، ومحضارتنا المعاصرة من جهة أخرى ما زالت تنشد للإنسان أعلى مستوى من مستويات الحرية . ومن هنا فقد نجح بوبر في أن يجمع في رؤيته الشاملة للفلسفة تفسيرات جديدة للعلم ومنهجه ، كما أفسح للقيم الإنسانية مكاناً في فلسفته الاجتماعية والسياسية ، فهي فلسفة لا تغفل جانباً أساسياً من جوانب الحضارة لتؤكد

تألق اسم كارل بوبر في سماء فلسفة القرن العشرين بفضل إنجازاته العظيمة في فلسفة العلوم وليس أدل على ذلك مما نراه يجرى في أغلب المؤتمرات الدولية لفلسفة العلوم من ترديد آرائه ، ومراجعة فلسفته ، ومناقشات لا تنتهي حولها . ولقد ولد كارل بوبر في فيينا عام ١٩٠٢ لأسرة يهودية وتعمق في دراسة العلوم الرياضية والطبيعية ثم شارك في الحركة الفلسفية المثقولة في دائرة فيينا ، ولكنه تآلق بما أثاره من نقد لاتباع هذه الدائرة واعتراضات على آرائهم . وظل خلاله وانحسار مع أكبر أنصارها (فرتجنشتاين) ولكن ظروف بلاده بعد السيطرة النازية جعلته يهاجر إلى نيوزيلندة حيث تولى هناك الأستاذية بإحدى جامعاتها إلى أن انتهت الحرب العالمية الثانية فرحل إلى إنجلترا ليتولى الأستاذية في جامعة لندن ويحصل عام ١٩٦٥ على لقب

« دكتور » .

أما لفلسفة كارل بوبر فقد تميزت بالجمع بين الأسس الفلسفية الموجهة لأنساق الفكر العلمي والقيم الإنسانية على السواء .

وقد دعا هذا الطابع الشمولي الباحثين ، إلى مقارنة فلسفته بفلسفة هيجل

نتناول بوبر بنظرة فلسفية عميقة الجذور الواحدة لطواهر الفكر الإنساني وذلك على وجه جديد بعد أن حاول هيجل ذلك ، ولكن في إطار ميتافيزيقا القرن التاسع عشر عندما افترض وجود الروح الموضوعية التي تظهر في كافة النظم الفكرية للإنسان ، سواء كان ذلك في الدين أو الفن أو الفلسفة . وقد اتضحت هذه النزعة الهيجلية أكثر ما تكون في مؤلفات بوبر المتأخرة على وجه الخصوص في مؤلفه « المعرفة الموضوعية » ، « الذات وعقلها » .

Objective Knowledge. 1972 the self and its brain 1977

كل هذا على الرغم مما ساقه بوبر صراحة من نقد مريد لفلسفة هيجل في مؤلفيه المبكرين « فكر النزعة التاريخية » (١٩٤٤) « والمجتمع المفتوح وأعداؤه » (١٩٤٥) .

وهذه الهيجلية الضمنية تقصر قصور الدراسات التي عمت على تجزئة فلسفة بوبر ، والفصل فيها بين نظرياته في العلوم الطبيعية ونظرياته في العلوم الاجتماعية لفلسفة بوبر قد تميزت بالاصالة والتجديد ، حيث تجاوزت النزعات التجريبية التجزيئية كما وقفت من جهة أخرى معارضة للنزعات الرومانسية التي تفرق في التعميمات الوهمية .

ولا يتسع المقام لاستعراض ما حفلت به فلسفة كارل بوبر من نظريات عديدة في كافة المجالات ، خاصة على مدى هذه السنين الطويلة التي تناقلت فلسفته وأشاعتها

في كل مكان ، فأتجهت عناية بعض الباحثين بجانب من فكره الاجتماعي والسياسي وبحثت كيف يعد نقده للنزعة التاريخية عند افلاطون وهيجل وماركس أخطر نقد وجه للفلسفات الشمولية والنزعات التاريخية ، التي جعلت من التاريخ ميذاً متداولوجياً يتلخص في القول بأن المعرفة بقوانين التطور التاريخي المستمدة من أحداث الماضي ، كافية للتنبؤات العلمية بالمستقبل .

أما القطب الثاني في فلسفته ، فيلخص في إثارة لمشكلة الاستقراء العلمي ووضعه للنموذج التجريبي على أسس جديدة ، فقد رأى بوبر بحق أن هيوم هو أول من بين أن الاستقراء لا يعتمد على أي سند منطقي ، وأنه ليس هناك أي ضرورة منطقية يمكن أن يعتمد عليها لنتنبأ بأن الامنة التي لم تقع في خبرتنا سوف تشبه تلك التي وقعت من قبل ، ولكن خطأ هيوم يتلخص في رأى بوبر في أنه فسّر الارتباط بين السبب والمسبب على أساس فكرة العادة السيكلوجية Custom فنكرار الأحداث يكرّر عادة التوقع أو الاعتقاد في أطراد الظواهر . بين بوبر أن تفسير هيوم ليس أكثر من نظرية شعبية شائعة ، ومن السهل إظهار خطأها إذا ما ذكرنا أن التكرار لا يخلق القاعدة ولكنه يثبتها وأن الاعتقاد الذي يتوقع بمقتضاء الأطراد ليس إلا حالة زيبولوجية لا واعية ، ويمارض بوبر الافتراض التقليدي الذي يقول بأن العلم يبدأ بالملاحظة ، فالفرض ، فالتحقيق التجريبي ، ويرى أن العلم لا يمكن أن يصير على هذا النحو ، فالملاحظة لا توجد خالصة في فراغ وإنما يربح الملاحظة افتراض أو نظرية سابقة وأن شأن العالم في سيره في البحث شأن الحيوان الجائع حين يبحث عن الغذاء الذي يشبع جوعه ، فتراه يقسم البيئة حوله إلى ما يمكنه أكله وما لا يمكن . فكل فرض هو قيد فرض سابق عليه ، وأي ملاحظات يديهها عالم من العلماء إنما هي ملاحظة في إطار من الفروض والتخمينات ، وكل فرض

يمكن أن يترد إلى فرض آخر سابق عليه حتى نصل إلى فرض أو توقعات أولية .

ولا يقول بوير بأفكار فطرية بمعنى الكلمة ، ولكن يقول إن هناك توقعات لا شعورية يولد بها الكائن ، فالطفل المولود مثلا يتوقع أن يعض وأن يكون محبوبا ، وهكذا تتكون من الاتجاهات الفكرية عند الإنسان توقع الاطراد في سير الأحداث ، ولا يقول بوير إن هذه المسيل ميول سيكلوجية فقط بل هي موجبات منطقية لا واعية . وهي ليست صادقة دائما ، لأن الطبيعة يمكن أن تكون مخالفة لهذه التوقعات ، وإذك يرى بوير أن ما نتوقعه ليس صادقا بالضرورة وعلى هذا الأساس تبين لبوير أن كلفط عندما ذهب إلى أن عقولنا لا تستمد قوانينها من الطبيعة ، بل تفرض على الطبيعة قوانينها ، كان على صواب ، ولكن ظنه أن هذه القوانين التي تفرضها عقولنا على الطبيعة صادقة بالضرورة كان موضع الخطأ الكبير .

وينتهي بوير إلى القول بأن توقعاتنا وفتراضاتنا وإن كانت تمثل نقطة البدء في بحثنا عن الحقيقة ، إلا أنها ليست ثابتة بل قابلة للتغير ونحن نتوقعها صالحة ولا نجرؤ على تصور غيرها فمنيل بذلك إلى ما يشبه الجمود العصابي ، لأننا نفترض أن اليقين يبدأ من يقين ، وهذا هو منشأ الخطأ ، لأننا قد نبدأ من وهم ، ولكن النقد الصحيح يوصلنا إلى الحقيقة وقد يبدأ العلم من أسطورة ، ثم بالاختبار والفحص ينتهي منها إلى حقيقة وموقف العلم من الحقيقة موقف من يصهر المواد فيخلصها من الشوائب ليصل إلى معدنها النقية وهكذا قد بدأ العلم عند القدماء عندما استخلص فلاسفة اليونان نظرياتهم في الكون من خلال مادة مشوشة من الأساطير الموروثة والمعتقدات الشائعة ، ولكن النقد المستمر والحوار الدائم

قد ساقهم في النهاية إلى نظريات كثيرة متصارعة ، كان البقاء فيها للأصلح .

إن اختبار النظرية عند بوير أهم من منشئها ، والاختبار والنقد لا يكونان على نحو ما تصور السابقون من علماء وفلاسفة الاستقراء التقليدي فالتحقيق من صدق النظرية لا يكون على نحو ما ظنوا ، أي بالبحث عن ما يتنبأها من ملاحظات إيجابية ، ذلك أنه مهما بلغت الملاحظات الإيجابية التي تثبت الفرض أو النظرية فإنها لا يمكن أن تكون سنداً منطقياً ، على صحتها ، لذلك عكس بوير الطريق وجاء بما سماه بعبداً التأكيد في مقابل ما عُرف بعبداً التحقق من الفروض .

إن النظرية العلمية لكي تصمد للنقد لابد أن تختبر بالبحث من إمكانية وجود ما يكذبها فإن لم يسجد ظلت قائمة .

فعل سبيل المثال لوچنا بمئات الأمثلة التي تثبت أن الماء يغلي عند درجة مائة درجة مئوية ، لما أثبتنا بذلك حقيقة علمية ، ولما كنا على الطريق الذي يوصلنا إلى اكتشاف علمي جديد ، لكن لو بحثنا فيما إذا كان يمكن للماء أن لا يغلي رغم ارتفاع درجة الحرارة إلى المائة ، فنجد أن ذلك قد يحدث عندما نكون في مكان أعلى من مستوى سطح البحر ، فتعرف الشروط المختلفة لحدوث الظاهرة أو لعدم حدوثها على نحو معين وبمحاولة التأكيد يظل الأمل في اكتشاف الجديد مستمرا .

والتقدم نحو اكتشاف الحقيقة يقضي بأن نخضع للنظريات للنقد والاختبار بحيث تظل النظريات في امتحان مستمر ، وفي موقع الخطر الدائم حتى لا تتحول إلى عقائد ثابتة . والنظرية التي لا يمكن تعرضها للاختبار لا يمكن أن تصنف بأنها نظرية علمية .

ما هو مصدر الحياة وإنما نظر في حياة الكائنات وتطورها .
فالمعرفة أيًا كان مصدرها الحس أو العقل أو الحدس أو
الإلهام ، لا تعنى شيئاً وإنما الذى عنى به بوبر هو كيف
نصل الى الحقيقة وكيف نستبعد مصادر الجهل والخطأ
على السواء .

والبحث عن أسباب الخطأ كان مثار عنايته ، فشأنه هنا
شأن الطبيب لا يعرف ما هي الصحة بقدر ما يعرف كيف
يستبعد ما يهدد ، ولكن هناك قوة رهيبة وخفية تتأمر
على معرفة الإنسان وتسم عقله وتبده مقارنته للخطأ وهى
في أساسها ثقته وإطمئنانه لكل ما تقدمه له حواسه وعقله
وعدم اعترافه بحقه في الخطأ وإذا فلاید له من اصطناع
منهج الشك الدائم في معرفته ، وإذا جاز للإنسان أن يشك
في معرفته على مستوى الحقيقة فكذلك ينبغي أيضا أن
يتسرب الشك إلى حياته الاجتماعية والسياسية ، فيعترف
بإمكانية الخطأ وضرورة النقد والتصحيح لما يتصوره من
قيم ، فقد كان البحث في الفلسفة التقليدية يتجه إلى تأمين
حياة الإنسان الاجتماعية بالبحث عن افضل الحكام
والركن إلى الثقة بعد ذلك طالما تولوا مقاليد الحكم ، ولكن
على ضوء فلسفة بوبر العقلانية النقدية لابد من الاعتراف
مسبقا بحق الحكام في الخطأ والعمل على تجنبهم الوقوع
فيه . ومن هنا فهو يرفض في فلسفته السياسية
والاجتماعية ما سبق أن رفضه على مستوى نظرية المعرفة
من البحث عن مصدر يقينى تولىبه ثققتا وركن بعد ذلك إلى
كل ما يصدر عنه لذلك يستبدل في كتابه « المجتمع المفتوح
وعادته » بالسؤال القديم من هم افضل الحكام القلة أم
الكثرة ؟ السؤال الذى يتلخص في البحث عن أى نظام
سياسي أقدر على تجنب حكامنا الخطأ .

وعلى هذا النحو يرى بوبر أنه كما لا توجد مصادر
للمعرفة ، لا يمكن بالتالى الحديث عن حكام مثاليين ، شغل
الفلاسفة منذ أقدم العصور بالبحث عن صفاتهم وانتهى

ولقد شاعت في فترة شباب بوبر في قبينا نظريات فرويد
وإدلس وماركس ، وكان السؤال الذى يدور على السنة
الناس يقتضد ، هو مدى جد هذه النظريات من العلمية ،
وقد بدا لبوبر أن هذه النظريات وإن اتصفت بأنها تعتمد
على مناهج تجريبية ، إلا أنها لا تختلف عن تجريبية علوم
الفراسة والتنجيم وشأنها شأن هذه العلوم الزائفة لأن
نظرياتهما عن الاتساع ترد الظواهر على اختلافها للتفسير
الذى تقول به ، فهكى للماركس مثلاً أن يقرأ جريدة
الصباح اليومية ليجد أن كل ما يحدث في المجتمع يؤك
نظريته . ويحدث المثل لدى اتباع مدرسة التحليل النفسى
في نظريتهم الخاصة بالأسعور ، بحيث لا يمكن تخيل
موقف لا تنطبق نظريتهم هذه عليه . فلو افترضنا مثلاً أن
رجلا يجد طفلاً في الماء وأنه تركه يغرق وإن رجلاً آخر
شارع فأنقذه فعل الحالكين يوجد للتفسير المثبت للنظرية
لأنه في الحالة الأولى سوف يفسر الدافع لشركه بفرق
بواسطة الكيت وفي الحالة الثانية سوف يكون الدافع
لإنقاذه هو التمسى ، وعلى ذلك فقد انتهى بوبر إلى القول
بأن مصطلحات الأنا والأنا العليا والهى عند فرويد
ليست أكثر قوة من أساطير هوميروس عن آلهة الأولمب ،
وهى ليست نظريات علمية ولكنها يمكن أن تكون نواة
لنظريات علمية ما دام لا يعنينا من أى مصدر تيدأ المعرفة
بقدر ما يعنينا المنهج الذى نسير عليه .

وكذلك تغير وضع نظرية المعرفة عند بوبر عما كان عليه
في تاريخ الفلسفة التقليدية ، فلم يعد بوبر يثر ما سبق
للفلاسفة التقليديين أن أثاروه من إشكاليات حول مصدر
المعرفة هل هو الحواس كما قال التجريبيون وعلى رأسهم
بيكون وهوميوم ؟ أم هو العقل كما قال العقلين وعلى
رأسهم ديكارت ؟ بهج بوبر عنايته إلى البحث في تطور
المعرفة لا إلى مصدرها ، ونظر إلى حياة الفكر الإنسانى
على نحو ما نظر داروين إلى الكائنات الحية ، لم يبحث

إلى القول بأن كل المصادر ممكن أن تؤدي بنا إلى الصواب أو إلى الخطأ ، والأفضل دائماً هو أن نبحث عن الضمانات التي تجنبنا الخطأ في المعرفة والشطط في الحياة السياسية .

إن الوصول إلى الحقيقة يفترض وجودها وجوداً موضوعياً لا علاقة له بعالمنا الشعوري أو ما نتصوره أو نتخيله أو نتعلق به .

وعالم الحقيقة (عند بوير) هو عالم قائم بذاته لا سيطرة لنا عليه شأنه شأن العالم الطبيعي الذي نحاول تفسيره أو عالم شعورنا الذاتي الخاص بنفوسنا . ففي مقابل الثنائية القديمة بين عالم الواقع الطبيعي ، وعالم الشعور الذاتي يأتي بوير بعالم ثالث يمثل عالم النبؤات الفكرية Objective structures والتي هي ثمرة إبداع الإنسان ، ولكنها تستقل بوجودها وقوانينها عنه وهذا العالم الثالث بالنسبة للإنسان يوجد مثيل له في عالم الحيوان ، يمثل في الاعشاش التي تبنيها الطيور أو النحل أو خلايا النحل أو بيوت العنكبوت ، وكلها بناءات معقدة مركبة من إنتاج العالم الحيواني ليتكيف الحيوان بواسطتها في حياته ويصبح جزءاً من بيئته ، وتوجه سلوكه أما ما أنتجه الإنسان بيده وعقله من اختراعات تميز بيئته ، فلا نهاية لها . ومع تطور بيئته الفيزيائية تطورت إبداعاته الفكرية ، وكونت عالماً قائماً بذاته لا سيطرة له عليه ، ومنتهجات هذا العالم الثالث لا يخضع لتخطيط وع من الإنسان وإنما تنشأ على نحو ما تنشأ طريق في الغابة شقة حيوان وسط الأحراش والأشجار ليوصل إلى مكان أكل وشرابه ، ثم تأتي حيوانات أخرى تسلك الطريق نفسها ، فينتسج ويحسن بالاستعمال ، وعلى هذا النحو تنشأ جميع مبركات الإنسان . نعم قد يكون منشؤها مقصوداً وواعياً ، ولكن حياتها وتطورها تخضعان لقوانين أخرى موضوعية أملتها حياتها الذاتية وجودها الخاص

المستقل عن وضعها ، ويصدق هذا حتى على أكثر ما أنتجه الإنسان من فكر مجرد . يمثل في عالم الحقائق الرياضية . يقول بوير إنني أتفق مع بروفير Browner أن تتابع الأعداد الطبيعية هو اختراع إنساني ولكن على الرغم من أننا قد أبدعنا هذا التتابع ، إلا أنه بدوره يخلق مشكلاته الذاتية الفاترة في الأعداد بين فردية وأعداد زوجية ، لم نخلقها ، ولكنها ناتج غير مقصود عما سبق لنا أن ابتدعناه . وبالمثل أيضاً نلاحظ أنه كثيراً ما تنشأ مشكلات كان من الصعب علينا أن نتوقعها من البدء مما يثبت أن ما أعينيه من أن العالم الثالث هو عالم مستقل بذاته عنا *autonomas* وإن كان من خلقنا^(٢) .

والعالم الثالث هو عالم الفكر كله ، يشمل العلم والفن واللغة والأخلاق والنظم — شامل لكل الثقافة الموروثة في حرد ما تحفظه عقول البشر ، وما تحفظه الكتب والآلات والمسجلات ، على أي شكل كانت . بل إن ما هو خفي في الآثار والتاريخ يفوق ما هو حاضر في عقول البشر وإلى هذا الرأي ينتهي صديق بوير سيجرون *Bocles* إكلس حين يقول إن للإنسان لغة خاصة به لا يستخدمها إلا أفراد لهم فكر تصوري متعلق بمكونات العالم الثالث ، وهو فكر يتجاوز إدراك الحاضر وهو يقابل سلوك الحيوان المرتبط بآرائه الحاضر ، وفي هذا يختلف الإنسان تماماً عن جنس الحيوان^(٣) .

وتعد نظرية بوير عن هذا العالم الثالث ، عالم ظواهر للخلق الإنساني ، بكافة أنواعها ، من أكثر نظرياته إشكالية في الفلسفة ، ذلك لأنه لا يجهل الحقيقة وحدها مستقلة عن الإنسان ، بل أيضاً عالم القيم التي ينشأها الإنسان ، بسلوكه وإبداعه من خير وجمال . حتى في الفنون يحدث ما يحدث في العلم حين يجد الفنان نفسه في موقف مماثل لموقف العالم الذي يسعى للوصول إلى

ولكنه ليس عالم الكائنات الثابتة لأنه عالم الانتشار والابتثاق تتولد فيه الحقائق بعضها عن البعض الآخر وتنبثق القيم من خلال بعضها ، فلا يمكن للعقل أن يقف ثابتاً لمتأمله ، لكنه يحمل العقل على أن يتسلح بالنقد والتجريب المستمر ليواكب الكشف عن الجديد ، ومن هنا كان المنهج الذي ارتضاه بوبر لنفسه هو المنهج النقدي ، وهو المنهج الذي لا غنى عنه سواء كان الفكر يصدد الكشف عن الحقيقة العلمية ، أو كان يصدد البحث عن أفضل سبل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية على السواء ، وبهذا التفسير تكون العقلانية النقدية عند بوبر فلسفة شاملة أقرب ما تكون هيكلية جديدة .

الحقيقة الموضوعية أى حين يكون الفنان في موقف البحث عن فكرته الفنية ، وكلاهما في النهاية لا يختلف في موقفه من موقف الأميبا حين تسعى في البحث عن غذائها ، كل منهم يقوم بعمليات تعديل تدريجية ليصل في النهاية إلى غاية التي يرمى إليها من جهده .

وهكذا يتبنى بوبر دارونية فكرية ترى أن الصراع في عالم الفكر دائم بين الخطأ والمصواب وبين الخير والشر وبين الكمال والنقص ، ومن خلال النقد العقلي والتجريبي تستبعد الجوانب السلبية لتصل إلى القيم الإيجابية ذات الوجود المثالي المستقل الشبيه بعالم المثل الأفلاطونية

(1) K. Popper, Conje ctures and Refukations. Rontledge L Keggm Panl. 1976 P-3 30 .

(3) K. Popper, Objective Knowledge P118.

(4) O. C. Eccles : FACINQREALITY: PHI- LOSOPHICA ADVENTURESBAIN
SCOEMTOSTP 170 .

الأخـر



المرات بمراقبته من جانب نافذة مكتبي بالشركة ، أو من وراء ستائر نافذة غرفة النوم .

أعترف بتقاليبي في عمله ، وأمانته في أداء مهمته إلى حد الغيـاء المفرط . يضايك أحياناً غباء المقربين منك ، وخاصة إغراطهم في التعبير عن مشاعرهم وتقديرهم للتكـيـد على إخلاصهم لك . يستوى الحبيب والصديق والأخ .

تعجبت من كمية السجائر التي يلتهبها . يقطع الوقت بالسير في دائرة مقفولة ، أو في خط مكرر عشرات المرات . تتبادل المواقع : يراقبني في الطريق وأراقبه من داخل شقتي أو عمل ، أليس من حقي أن أتخصص عليه كما يفعل ، وأرصد حركاته وعاداته ولوازمه الدقيقة ؟ سأذكر ملاحظتين دقيقتين على عاداته : فهو يدخل السيارة حتى ميسمها ، ويكاد يلتهبها لتهامها ، ويميل إلى وضع يده على كرسيه في حركة دائرية صغيرة كأنه بذلك إذا بدا مستغرقاً في التفكير .

حفرجه المسمومة اختلطت بأنفاسه اللاهثة . أت من اختاره لراقبتي . تميزه أيضاً عتيل حمراوان وكريش مثلي من تحت سترة باهتة رثة .

أما حرجه الخفيف فيميز مشيته ويكسبها طابعاً خاصاً . انزعت مآزله فحاولت إلا أرقه . تعمدت إبطاء خطواتي محققاً من تلحيتي على فارق المسافة بيننا ، وحاول بدوره ألا يكشف نفسه ، وأعرض الروي تنبيهه عن وجوده .

أعترف أن ظهوره المألجـمـه يبد حالة الملل في حياتي ، واكسبها طعماً مغايراً . تصبر أن تجد نفسك أمام قطار مصرع ، أو تحريك عصاية من قاطعي الطريق ، أو يقتصك خطر يهدد وجودك الحي ، كيانك الشخصي ، اتزانك المألوف .

حفظت ملامحه إلى الدرجة التي رسمت وجهه عشرات المرات على اللوح في المنزل والشركة . اتسلى عشرات

سرى بيننا اتفاق وبكى هادىء : لا أغادر المنزل بعد منتصف الليل حتى أتيح له الفرصة للعودة إلى منزله والاستسلام لنوم يمتص أرقاق اليوم الطويل . لا يخلو الأمر من معاناة ، أقرر فجأة دخول السينما ، وأحرص على الجلوس في الأعمق مكان بالقاعة لإجراجه ونفخه للجلوس بالقرب منى ، متكبدا خسارة فادحة ، ووربها لم أمتعه بتكملة الفيلم حتى نهايته ، وانصرفت خارجا ليندفع ورائى كلظما غيظه ، ويبدو أن سبابه طل جدى الأكبر الذى لا أحرف اسمه .

لم اهدأ اللوات الذى يقدم فيه تقريره لرؤسائه عن تحركاتى حين يهيج ظلى عند الغروب في بيتى ، لكن الرجل يظل مترسدا أبهى حتى يتأكد من إطفاء أنوار بيتى لينصرف مطمئنا .

دلت أفكارا شريرة في أيام ظهوره الأولى في حياتى : أمسك بخنثاه ، أشبهه ضريبا وكلا ، أو أطلق سالى للريح ، فيلفد أثرى ، لماذا لا أستجد بالثالثة طالبا الغوث ، متهما الرجل بسرقتى .

بعد تفكير حوات على التظاهر بتجاهله ، واستراح بدوره إلى تجاهل المصطنع ، وكنتنا اتفقنا على قواعد اللعبة : انتظام بالتجاهل ويتظاهر بدوره بتجاهل تجاهل .

لأى لعبة في الحياة قواعد ينهى الاتفاق عليها . لاجلنا قواعد . ولحيننا قواعد ، ولا تكسبلرنا قواعد ، وانجاسنا قواعد ، حتى لحياننا أومقتنا قواعد ينهى احترامها .

لم امر بهذه الأخيرة المثثة من قبل ، ولكنى بالسليقة توصلت إلى قواعد اللعبة ، استسلم للمراقبة ، وانتظلم بالجهل لتضفى اللعبة إلى نهايتها ، ولا تفقد متعتها .

تصدت أن اعد إلى السبر بدلا من استخدام الجلس ، كما تعهدت في ذجلي وعودتى من لشرك . ووجدت في ذلك متعة أكبر ، فالأخران يترنذ في متابعى على قديمه ، ستزیده مشقة الطريق إرهاتا ، بالإضافة إلى متاعب الربو ، وتأثير التشخيص .

هلجستى فكرة خبيثة عند عودتى من عمل في أحد الأيام . ترصدت المرأة الفتاة التى اعرضت طريقى ، قررت مغفلتها . ثوبت وبرت والقرت وابتعدت ، ولنت وأخسوفت حتى اضطرت المرأة للاستفالة ولم يجرى على التدخل . ادعى للتجمل ، وهدتها حيلة مثثة مستسالم إلى تقريره البهيمى عنى .

وإلى يوم أخر عرجت فجأة إلى المسجد ، وشاركت في الصلاة جماعة ، تقدمتها واتبعتها بالمنز ، وما تيسر من الركعات ، وبالطبع اضطر الرجل للدخول ، ومشاركى الصلاة من خلف خفية هروى من باب أخر للمسجد .

تحول الموقف إلى الإسراع الثانى إلى لعبة مثثة أمك خبيطها واحد قواعدما ، وتحول الآخر إلى تابع أوجهه ، وأحد ربه انفعاله وأمل عليه إرادتى وإقرارتى .

استطيع أن أقدم تقريرا تفصيليا عن الرجل الذى خبرته ، وسببت أفراره ، وخاصة أن تأثير تهييبى الهادىء . للرجل ، وتحكى في خفاته ، تراكم بمرور الأيام ، وعكست ملاصحه المرحلة .

لا أحب السينما ، ولكنى سمحت ورائى إليها . ولا لطبق لعبة كرة القدم ، ولكنى فدت نحو الاستد فى ظهر الجمعة التال حكبت لمن تفكرى في الدرجة الأولى مضطرا للملاحقة حتى لا يفقد أثرى وتقع الواقعة ، وكمافتى لم امهله لنهاية المباراة ، وخرجت في منتصف

الشريط الثاني لاهنا مسقط رأسى وكل شجرة عاتقنى .

بدأ الملل يشعل إلى فى بداية الأسبوع الثالث ؛ رغم أننى .
تعلمت وجود الآخر فى حياتى ، معلما ثابتا فيها ، وعلامة
معتادة فى أياضى الضجرة .

السبت كان ، بداية الأسبوع الثالث لظهوره .

بدأت رحلة العودة عند الثالثة ظهرا .

وخز قديمى اليمنى عزوته إلى صلايىه حدائى الجديد
الذى اشتريته مؤخرا .

تبدل وجه السماء فجأة أعلنت عن غضبها كالردة
لرصد الشمس أهل ميدان التحرير ، أصاب الميدان
ارتباكها تبدى فى الهزولة والتخبط الذى اعتدى لليلة .
اضطرت للاحتماء بالقرب من سفك صابغىنى كان المقيى
الذى اقتسمت خلصا بالزبائن .

نظر رجات الحظر فوق الأسفلت ونوافذ السيارات ،
تداخل مع إيقاع الاقدام المهرولة فى تازد مدعش .

القاهرة المنهكة التى ظلت الزمان والخصوم توهم
أمام نافذة مطرا كان الجبال يعلينى خلال ثوان قليل
سخرى المقيى .

المقعد الشال الوحيد فى ركن المقهى جذبى
كللتانطيس . تنبته فجأة الى وخز قديمى . أين اختفى
الرجل ؟ نسيته فى انهماكى بالهروب من المطر . ظهر
الرجل فى نفس الوقت ديكاً هرباً مبتلا . المقعد الجبال
انزله فبحث عن متقد . خلا المقعد المجاور حتى خلته
فعلا متققا عليها بينهما

لشرت للرجل الآخر . تنبه بعرفى فى لفة ، احتل
المقعد المجاور شكرنى . جلبه المقيى لفت كلمات . طلبت
من النادل الذى تصدى كوين من لقائى ، وأشرت إلى
الرجل الآخر . بدأ ممتتا ومرتبكا ، وحيائى بهرارة عندما
ارتكف الرفقة الأولى من الكوب السلخن بأعنة إحساسا
بالنفه . أخرج طية مسجانه ، بحث عن كبريت ، وأدبرته
بقداحى وثاوانى واحدة فأخذتها ممتتا وأضعتها .

ركن كلانا إلى مقعده نزهت حدائى لالتخلف من الام ،
وأخرجت قديمى المحصورة فشمعت بالدماء تجرى فى
عروقى . ما اسمعنى بلا حذاء ، حتى لى وجود هذا الآخر
بجوارى .

بأنت سعاد .. واحتمالات أخرى

(إلى جوناثان ليفنسجتون)

هوى قمر

وقام البحر من تأبونه يسعني حذاء سكونه الصيفي
رعى في الرمل ذاكرة مملعة ، وراقص غيمة ،
بينما ينام صابر في النشوة انحلت إليه واجهات الابنية
وقرب المشهد المائي كان الشاعر الظمأن منشغلاً بلبنية القصيدة
حين فاجاه بهاء صاعق في فرجة الشباك ، قلب صفحة أخرى
رأى جنثاً وأقبية ، فقال : تكون ممحاة ، وعلوته بهاء صاعق
فدنا من الشباك واشتجرت رؤاه
تراه يدخل صفحة أخرى ، ينحني جثته عن حيز يكتفى ليسأل :

هل هي الأثني تُعرَضُ نفسها للبحر ،
أم تضيق قوائنُ التجاذبِ في غمارِ الأغنيه ؟

وقلِّبْ صفحةً : (هل ضيّعتهُ الاحجية ؟)

(يخرج الشاعر من حجرة قايلا ، كانت مصابيح الليل تنسجُ في الفلكنين زرقاء ، وتضي فيرى الطيب
الصحريه ، تبرزُ على إلهامات اللطم في قعر الخواب ، مع ان مع ان يضي الشاعر حليته
اللا شعريه مع ان مع ان مع ان ... ما هو يحكم الخلاق الصنوبر ويكسر الإزهار ، ولكن .. كيف
احتفظت به كانتات الضيق الهائله ، ظلت تستل رقصه من اول المعنى ، ويعدله يتهنئ فطمايتها
الرقص على سكرها مائل جملته لمر جملتي ثم تخرج رقصه من كبري تصرفها . ويذكر الشاعر فجاءه
القصيدة العريضة في ليله من اول الليل (لحيته ان عليها ان يفرسا الطيلة الحب كانتا المرة
الاولى) فيسلي يديه ليقبض باب . حركه وانتباهته لعيان الطفولة (أين خيلان الطفولة ؟) كان
الكلان لا يزال مهيأ للكتابة : طلبة توج بكلمها ، سكة طير بحراً ، وبذلك نصف مفتوح على صفحة
بوفضاء ، نفس صالح العنين ، وكل شيء انبها ، لكن .. كان لابد من شيء يشد الروح من عظم
الوجد .

فيه يتسع من جريج حين محته ليعمل ناصباً في حكة للكوت ..

قمر هوى ، والبحر ، قام ،،، المشهد المائي مشتمل ،

وهذا الشاعر الضمائم منتظر فطول قصيدة عصماء

(هل من غيمة ، غبش الزواقد هابط أم صاعد من دمع ؟)

زخم يفلج شارع الكورنيش ، تنكسر النجوم ككسكة الأيتام ، والظلمات
تُكبر ، المدينة تبتري شطاً وتكتب نفسها زيدا على عرى النساء الرطب
أو قمرأ هوى في ساحل لزج فحبه برايرة أتوا من كل فج ، واستراح
البحر من موجاته ليمسح (المالبور) ويرصد نور فانفس قيمة السلع

المبيمة في التلوذ وانتشار البنيوية والبنائيات الهجينة في نيلز رداثة
كيف تترك خصلة الانثى جديلتها ليخجل شاعر فرد
إليها ، ثم يكتب غير هذا ؟

يفرج الشاعر من قصيدته اللها ، كان لاية من شيء يفتد الروح إلى عظم الجسد ، سكة جرحا ،
عطفاً في حبيبة قهرلى لاسفل لثاني على فداً ولاصق مربة يرمسها الله والقذلة ، سكة نسيها من
الزلة ، أو .. جرس الهالك :

— ألو ؟ — ألو .

— الشاعر ؟ — خرج الشاعر .

— متى ؟ — منذ أن هوى قمر وقلم البحر من ثأبوتيه .

— أيعود قريباً ؟ — ربما ، أنا أيضاً أنتظره .

— في بيته ؟ — في جسده .

— من أنت ؟ — أنا .

— وما أنت ؟ — أنا وقد مجموع .

— أه — ...

— ... — ...

— . — .

سكة شيبا ، أو لاسك ، يدع ذا لحظات النكسة . فردا الشاعر يجرى حزنه بالسر ، يجرى لحيمة
في شراة الانثى ، ويغشى ذابلا نحو ربيع فطس ..

نظم منفجر في شارع الكورنيش ، والأجواء أروصمن اندلاعاً أن يتم ،

التنفس حاذي ذروة الطين ولما ...
أيها الحيران في بركة دم مثل يلشون ذبيح
مثل انشي داهم الطمث صباها :
كيف تغشى ناقة العالم في سمّ الخياط ؟ الألق مسقوف بأحجار
التواريخ ، نفايات المحطّات ماذا لوتوزّعت ؟ تُراه البصر اليوم حديد ،
أم مرأيتك حديد ؟
ثمّ من أين يكون البدء ؟
بدءاً : ما احتمالات القصيدة ؟
احتمال = ١ =

أبت سعاد ، وللبس اليوم مشلول
عن حبّها بفضاء عرضه طول
ملوثة طوقى بالريح ، والشرفات أمسكت ولعى من ذيله ، زلوا
يأتيها الميتون ، أساقطوا ، لفتى
ليست لكم ، فاخرجوا من جنتي ، حلوا
لادخل الموت في إبهائي ، أخرجني
من دمنج أضرا ، لا السمح لا النيل
يَروى ظمائي ، لخرجوا من فاعن فطن
مستقلن فاعن مستقلن فطن

من بُرَيْحَتِي ، من سَعَادٍ لم تَبُرِّ لِبْدَا
 أو لم تكن لِبْدَا ، والقول منقول
 افرتقوا عن كشاكيل ، اخذوا : غصبي
 مُمْتَنِبِشَع ، وأنا العتقاء والغول
 والبهلوان أنا ، العزَّاف ، فانتظرو
 نى : وَسَمِيَ البرق ، واسمى للرعب : الجيل

احتمال = ٧ =

غابت سعاد

عادل ح يذهب للصديقة وحيد

وح يخش الحظيرة ولا ضفيره يشدها ، ولا إيد

تجزه من كسوف الطفل في

لجنابن التفاح .

« يا سعاداد »

وحده الصدى «عادل» ف البراح .

نور عليها ف كل حته

ف لعبة الاقلام

وف الجيب الصغير

شق قلب الكون ، ونرد

حتى ف كتاب التاريخ

عادل ضحك :

« كتب التاريخ ملههش سعاد »

عادل بكى :

« كتب التاريخ ملهه دم »

من أول الهكسوس

واحد طيور الصباح » .

وف ساعة الفسحة حكى لجميع زميله مصنفوش

راح حاكي للاحجار حكايته

اتصدعت الاحجار

رافف وطار

ورجع وحط بلا جناح

لكن زميله مصنفوش

والحل إيه ؟

برقت عينيه

واتتركت غيمه عليه

زملائه كان ح يلفظ من عينهم طيور الخوف

لما لاقوه مادد ايدي

ويكَلِّ ما ف عزم الواد
فَتَح ضلوع صدره النخيل
وشاور لهم جِوَاه
على لَوْضَتَيْنِ ما بين طلع النخيل
واحده لسعاد
والثانية كانت لَوْضَةُ الفيران
كان النخيل طارح
كانوا الاوض
متهدمين .

طار الولد

طاروا الولاد .

احتمال = ٣ =

أفتح الآن صدرى لتخرج ألف عصفيرة دفعة واحدة
وسط هذا التمشيد البدائي ..
كانت مسالك مجهولة تستعيق على خطوتى وممالك مأجورة تستقبل ،
بقمعى دُخْر من بيوت الضناكب والحيل المدمشات
وهانذا .. بين قبرين كانت سماوى مَفْقَعَةً ، وأنا
زئبقى كقلب الحبيب ، انتقلت ، اعترفت :

أنا تاطق عن هوى ، ليكن فلكم نومكم
ولن الاضطبوط للهزيمى يفرقنى بالمداد
قرات : هنا أمّ

أخرجت مثل صابونة تضمحل على جسد العالم الصعب
أو تمتلئ مثل فقاعة بالهواء ، انتقلت من الروح شلوا ..
لها يراعى ، ردى لفتى : اكلتتى الطواغيتُ
إنّ دمي شاهد لم يجرى من عصور احتجاج
ولكنه الإحتجاج الوحيد ، قُتلت ولكننى لم أمُت ، صرت منقسما كالخلقية
مستنفذا بالصقيع الأليف بهيّا كقبرة
مفردا على قبرة في ربي شمعان المشاء الأخير ،
ربما حصيدا ، لطوى لوى ، وثبا لكم !
احتمال = ؟ =

نهر يدلّ أعضاده لحقوى
(نهر طيشور والحقول سواد صلب ، والمساء أنبده في تبور روى)
إنّ ... يا طوقات نزلتها عسلجى وجروى ،
يا كنوسا ظميمة لشجيرات الدم الناعم الأبيض ، إنّ ،
اكتظت الفرقة الخفية بالأسرار
وانفس جؤذر فتتظنى في لهاتى

واقلت اضرينى بالبعض منه حباً
وانتهض مفنوحها ولا لسى قلاتن .
إيَّ الآن يا قلاتن ، ملكتنى حبلى
وشعري خمر لجلسنا المستوحش الماتن ،
وانسمُ الانتخاب : نخبُ لركبة امراة ، لو قبة البرلمان ،
آخر للمزمار والاقعوان ،
نخبُ رجولى فى بنيدى ،
نخبُ لملكتي .. فى عالم لا يكون غيركم .
احتمال = 0

واخيرا :الجرنيكا . هذا الطلل الخزان البهى
بيت حبيبي .
ولكن .. من اين انخله بجسدى للظم من بين ما نحن
رملاً ووعائير ونبايل ،
وبروحى الهائم بين بانث سعاد
وخضفانة بلاسة فى سياج حدائق وفيلة ؟
كيف يسكن كل هذا الاصفر فى مرحلة رمادية كى يخرج لجمال ؟
وإلى أى زوايا الصورة يكون ؟

(كان القورسيق الخوف ، أيقظني في تلك الليلة ، وأخرج لي لسان التحدى ، فلخرجت له لسان العرب ، فمسح بأبريك زجاج نظائره وتلك هريس . لكن البركة البكية المحترقة كانت تطلع اللحاء من لحظيها ، وتكفني باليابسين ، لتسلل مرعبا بينهن النور والكثرة وروشة بيكاسو كلهم حملوها من قصر أبيها وسورها الأبيض المشهد إلى سواحل الجرينكا واتقروها هناك كلهم . إنني وحدي جيبها القديم) .

قمر يصعد من بحر كلب ،
أنت الآن نقر ، خريفك يدنو ، وقصيدتك ابتعدت أكثر - هل
تفهمها الأنثى أم تفرح كالعادة أنت وتنتقم وجهك في الكواب
البيرة أو مصطلحات النقاد - البحر تغتر ، ومظلات الشاطئ
تعلن أن خريفك يدنو ، وقصيدتك ابتعدت أكثر في افضية الروح
فلعلم أوراقك ، هو ذا القمر الصاعد من مقبرة البحر أصاعد
فعلا من مقبرة البحر ، ولا عاصم ، لن تفهمك الأنثى ،
وستشرح :

كان الكورنيش فضاء الروح
وناديت : من هذا السائر فوق فضاء الروح معي ؟
لا أحد - غبك - يمضي معك ، فسر وحدك ..
خير من هذى الرفقة .

لمحات عن : الفن التشكيلي في مصر

المسيحية ، في قبول ويسر بعد أن مهد لها « اخناقون » من قبل
في العصر القبطي ، تجسدت انحناءات النفس
الإنسانية في انطوائيتها الروحية في الرسوم والتسجيات
الرائعة التي صاغها فنانون ذلك العصر .
فكانت باللوحة روحية مرفهة في الحس والشكل ..
مُؤمِّنة في المعنى .

وفي مصر الإسلامية حوّل الفنان التشكيلي روح القرآن
إلى معانٍ مجسدة تشكليا ، في كل ما صنع وأقام ، من
صروح وبناي ، في تشكيلاته الرائعة ، في الخشب ، في
الزجاج ، في الخزف ، وفي المعدن .

كانت وظيفة الفن في تلك العصور ، وما زالت هي
إسعاد الإنسان ، وإثراء حياته بالقيم والمعنويات المودعة
في كل ما يرى ، وما يلمس ،

أودعت مصر على مر العصور قيمها الحضارية
ومعنوياتها في فن « التشكيل » وواضحة لغة الشكل هذا
الشعب العريق للتعبير عن ذاته . ولم يكن للكلمة ،
أو النغم ، دور وابل ...

جسد الفنان المصري القديم معنويات شعبه
وربانياته في المعبد ، وفي التمثال ، وفي الجداريات وأودع
القيم في كل ما صنع من أدوات الحياة ... أودعها في
المسكن والملبس .. وأدوات الزينة ، والفاس والمحراب

الصربية والرحلية الشموخ والألفة - الرهانة
والجلال . الرقة المرفهة . القوة المتدفقة تمت
السطح الساكن . الصواب الرياضي المحكم . الوحدة
المتكاملة مع تلك النظرة إلى اللا محدود ، إلى المأثور تسمو
فوق العابر .. كل العابر تلك بعض من قيم أشعتها حضارة
عريقة ، حضارة مصر القديمة ، من خلال الفن التشكيلي .
تنتقلت مصر من الوثنية الهيليينية إلى الوجدانية ..

الفن طريق لتحقيق الذات الإنسانية سواء بالخلق أو بالتدقيق .

غزا سليم الأول ، مصر في عام ٦٤٧ م وحكمها ألتراك حقب طويلا . أفريقها ، أو كاديا من فنانيتها ، وصالحها المهرة ، واستنزفوا جُل القدرات العطاة فيها . أرسلوها في بلادهم لتعميرها ، ولتقل قبس من حضارة مصر إليها ،

وهكذا تمهلت المسيرة الفنية في مصر ، وكادت أن تتوقف وانقرط عقد الاستمرارية ، وانخفض النض الحي للخلافة المصرية . انحدرت القيم ولكنها لم تمت . فقد اخترنهما الحرل وترسبت في اندثارها إلى وحي الفنان الشمسي ، الذي نسج على منوالها بادرأكه البسيط للقيم ، فحفظها خالصة ، وقد خفت نضها . وهكذا نجد أن الحرل والفنان الشعبي المجهول قد احتفظا ببقية من القيم الفنية الأصيلة خامدة ، تنتظر بعثا جديدا .

في أوائل القرن الحالي ، ظهرت انتفاضة فنية وثقافية ، في الأدب ، والموسيقى ، والفن التشكيلي .

ظهر شوقي محافظ ، وطه حسين العقاد والحكيم .. وغيرهم - في الأدب وظهر سيد درويش في الموسيقى ، ثم مختار .. في النحت ، ومحمود سعيد ، وهبيري ، ونأجي ويوسف كامل ، ورأغب عياد .. في التصوير

ريح ثقافية هبت من أوروبا من خلال هؤلاء الرواد على مصر ، لترد إليها دينيا كبيرا أسبقته عليها مصر ، في الأزمنة الغابرة .

محمود مختار . نحات مصر الأول في العصر الحديث كان أول من لفت النظر إلى روعة التراث المصري القديم في فن النحت . وبالرغم من دراسته في فرنسا ، وتأثره بفن النحت فيها ، إلا أن عقله ووجدانه ظل مصريةا . ومن

التراث المصري القديم انبثق فن مختار يجدد أملا كبيرا في فن النحت المعاصر في مصر .

أما المصورون فالتك كان على صلة بالثقافة الأوروبية ، والحركات الفنية المواكبة في هذه الحقبة .

وقد كان للمدرسة التأثيرية تأثير كبير على العديد منهم ، مثل : صبري ، ويوسف كامل ، ومحمد نأجي . ساهم هؤلاء الرواد في بعث وتنشيط الحركة الفنية وخصوصا بعد أن أنشئت مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وساهم معظم هؤلاء في التدريس بها

أرسلت مصر المبعوثين لدراسة فن الرسم في إنجلترا وعاد معظم هؤلاء ومعهم تقاليد المدرسة الإنجليزية للألوان المائية .

وقد قام ثلاثة من هؤلاء شفيق زاهر ، حبيب جرجي ومحمد عبد الهادي ، بتدريس فن الرسم في مدرسة المعلمين العليا ، لبعض الطلبة في تخصصات علمية مختلفة ، لكي يصبحوا مدرسين للرسم في مدارس التعليم العام وقد انتشر التصوير بالألوان المائية في هذه الحقبة الزمنية - في الثلاثينيات بوجه خاص - وبرز منها هدايت وشفيق رزق على سبيل المثال .

وتخرج من مدرسة المعلمين نخبة ممتازة من مدرسي الرسم ، وبالأخص خبرة وثيرة في فن الرسم ، بجانب تخصصاتهن الأخرى ، وذلك تحت إشراف أساتذته السابق ذكرهم وسافروا في بعثات حكومية هم أيضا إلى إنجلترا للتخصص في الفن التشكيلي .

وأود أن ألقى الضوء على اثنين من هؤلاء كان لهم الأثر الكبير في نهضة تشكيلية حقيقية في مصر : « يوسف العفيفي » وحامد سعيد »

والأول كان متخصصا أصلا في الرياضة ، والثاني في العلوم .

ومن جيل أصغر ، جاء بعد هؤلاء ، قامت جماعة الفن المعاصر ، يرعاها : حسين أمين ، برز منهم : حامد ندا ، وسمير رافع ، والجزار ، وإبراهيم مسعودي ، ويوسف سيده .. وغيرهم ...

واكبت هذه الجماعات الفنية جماعة أخرى تشكلت علم ١٩٤٠ ، وضمت إليها نخبة المقازة من المثقفين فنانون تشكيليين ، وكتابا مصريين ، ومتصربين ، وأجانب من القاهرة والإسكندرية وغيرها وانضم إليها معظم أفراد الجماعتان تحت اسم الفن الحر ، أو « الفن والحرية » ...

أثارت هذه الجماعة موجة عارمة من الهمس للفت التشكيلي التقليدي ، المنحدر من القيود الأكاديمية الراكدة ، التي كانت مدارس الفنون الجميلة بالقاهرة وباريس ترعاها . حتى أن معارضها التشكيلية الأربعة التي أقيمت ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ١٩٤٤) كانت مهرجانات حقيقية يؤمها الآلاف من الزوار ، من رجال الفكر والثقافة ، حيث كانت تضم المعارضات من الفنانين والمعارض وكانت هذه المعارض تخرج عن الشكل المألوف للمعارض التشكيلية المعتادة . إذ كانت السهرالية في أوجها في تلك الحقبة ، وكان المعرض يحوي المفاجآت في هذا المضمار

وكان الكتاب والشعراء يشاركون بينناجهم في هذا المعرض ، يكتبون أشعارهم على أي شيء في المعرض . على الصورة ، على التمثال ، على الأبواب على كل شيء حتى الأرض .

كان قادة هذه الحركة هم الفنانون والكتاب أنفسهم هم يتقدمون ورعاة هذه الحركة يسيرون وراهم ...

ويوسف العفيفي تخرج من مدرسة المعلمين العليا استاذاً للرياضة ، وسافر إلى إنجلترا لدراسة الفن ، وعاد استاذاً بالمدرسة المصرية الثانوية

وهو إنسان ذو حساسية مرهقة وبصيرة نافذة . معلم ومرب من الدرجة الأولى . جمع حوله نخبة من طلبة المدرسة الموهوبين في فن الرسم ، صادفهم وأحبهم ، فصادفوه ، وأحبوه ، أعطاهم الكثير من وقته وحياته وظل يتابع كلاً منهم في مسيرته الفنية وحياته العامة ، ويعاونه ليحقق ذاته في الطريق الذي اختاره لنفسه

وظل الحب والصدقة يربطان بين هذه الجماعة واستاذها .. حتى النهاية .

في أواخر الثلاثينيات لمع من تلك الجماعة كامل التمساني ففتح البكري . وفؤاد كامل ، وكمال الملاح ، أبو خليل لطفي ، رمزي عمر ، سعد الخادم ، وراغب صديق ، وقد سافر الأخيران إلى لندن لدراسة الفن

وكن يوسف العفيفي مع هؤلاء ، وغيرهم من الفنانين الشبان ، « جماعة الفنانين الشرقيين الجدد » وكانت لها نزعة تحريرية في الفن ، وفورية على الأكاديمية الراكدة ، التي كانت أساس التعليم في مدرسة الفنون الجميلة ، بالقاهرة وغيرها .

ولم يكن لأفراد الجماعة صيغة واحدة ، ولكنهم كانوا فروعا في شجرة واحدة ، ينهلون من المذ الفنى الأوروبى المعاصر ، بعد مزجه بشاعرية صوفية ، شرقية مصرية .

كان يوسف العفيفي يروى تلك الشجرة بكل ما يملك من رعاية وحب ، وفيهم حقيقي لكل فرد منها ، حتى أصبحت دعامة مؤثرة في الحركة الفنية الناهضة ، منذ الأربعينيات حتى اليوم .

وقربونها .. والإنسان . فنان عشق مصر وعشق فن مصر القديم ، وأعطى نفسه كلية للعطاء الفنى ، متخذاً من فن الرسم طريقاً لتحقيق ذاته ..

من الطبيعة والرؤية الواعية والكتاب تكاملت ثقافته ، وعرف طريقه ..

في عام ١٩٤٥ التفت حوله نخبة من الفنانين الشباب من مدرسى الرسم الذين أمكهم الوصول على تفرغ جزئى - نصف الأسبوع - من وزارة التعليم للدراسة والعمل ، تحت إشراف حامد سعيد ، في قرية المرج .

وقد برز من هذه المجموعة رسامون هم على سبيل المثال - لا الحصر : علوانى ، وحيدة ، وحفى ، ورشدان خميس شحاته : ونحاتون آخرون عبد الحولى وحافظ .

ومن هؤلاء يمكن لنا القول أنه نشأت مدرسة جادة تحت اسم « الفن والطبيعة » وهى تتلخص فى الآتى : رؤية موضوعية متعمقة للطبيعة لاكتشاف القوانين التى تتحكم فى تكوينها ، ونموها ، مع الوعى بالقيم الجمالية والتشكيلية ، فى كل ما دق منها . كل جزء هوكل فى ذاته ، وكل الأجزاء فى وحدة مع الكل ، كل الكل .

فى اعتقادى أن هؤلاء الشباب ، فى مجموعهم قد كونوا مدرسة فنية جادة ، كان لها صدق طيب فى المحيط القريب منهم ، سواء فى محيط الفن عموماً ، أو فى مدارسهم وطلبتهم .

كان « حامد سعيد » نفسه قدوة ومثلاً ممتازاً يقتدى به فى العمل الجاد ، كما أن حبه وفهمه للمعق للتراث الفنى الفرعونى ، وهذى أكدت دراسته مع الفنان الفرنسى Gzenfant فى لندن ، والتقدير والإعجاب الكبير الذى كان يكتنه أوزنفاث ، نفسه لفن الفرعونى ، قد انتقل بالثبات إلى الكثير من هؤلاء الشباب

شاعر وكاتب مصرى يكتب بالفرنسية يعيش معظم أشهر العام فى باريس ، يستلهم من الفنون التشكيلية شعره وكتابات ، سيرىالى النزعة يكتب فى غموض متأنق ، مائل لأدواته فى أناقة الشاعر المرفه ، وعنيف فى رقة وروثيق فى عنف ، وهو جورج حينئ .. أحد عدد ورعاة الفن والحريه »

كان لهذا الشاعر أثر كبير على الحركة الفنية الحديثة فى مصر ، خاصة فى نقل الفكر الأوروبى والنزعات الفنية الأوروبية المعاصرة إلى مصر .

ودوامت « جماعة الفن والحريه » نشاطها الفنى فى معارضها تحت أسماء تختلف من سنة إلى أخرى ، فمن « المجهول » إلى « المجهول لا يزال » إلى « جانح الرمال » ... وضعت المسيرة

وفى هذه الآونة ، قام حبيب جورجى فنان مُعلم - بتجربة رائدة فى تعليم بعض الأولاد والبنات ، ممن توسم فيهم استعداداً للخلاق الفنى ، وأحاطهم بالرعاية اللازمة ، فمكثت التجربة ثلقائية ممتازة . فى المنحت والتشكيل ، وكذا فى الرسم الفورى بالنسيج فى السجاد . واكملت التجربة ونمتها بعد وفاته ابنته الفنانة : « صولى » وزوجها المهندس المعمارى : « رمسيس ويصا واصف » بالمركز الذى أنشأه بالحرانية

وفى منزل عن كل ما يشغل عن العمل الجاد ، أقام منزله الذى صممه المهندس حسن فتحى ، فى بقعة نائية عن القاهرة ، فى قرية المرج منزل من الطين عمارة جميلة فى بقعة رائعة الجمال . غاية من النخيل تحضن المنزل . فى تشف صولى عاش « حامد سعيد » مع زوجته الفنانة « آن سعيد » فى دراسة جادة للطبيعة من نخيل ، وأشجار ، ونباتات ، وأصداق ، وجمامح حيوانات

وإني أخص بالذكر المثال : أنور عبد المولى

عام ١٩٦٠ أقامت وزارة الثقافة مشروعاً لتفريغ الفنانين والأدياء ، وكان هذا النظام يقضى بإعطاء الفنان تفريغاً كاملاً من أى عمل آخر ، سوى عطائه الفنى سواء فى الفن التشكيلى أو فى الأدب أو الموسيقى ، وذلك نظير مرتب شهري مناسب يقنيه عن كسب العيش عن طريق آخر ، اعتباراً للحقيقة : (إن الفن وحده لا يكفى لكسب العيش) ومن هذا المنطلق اختارت الوزارة ممثلة فى لجنة من أعضاء ممتازين من يستحق من الفنانين ، للتفريغ للمطاء الفنى وحده .

وقد بدأ المشروع بالنسبة للفن التشكيلى باختيار خمسة من الفنانين التشكيليين هم : حميدة سليم ، ورمسيس يونس ، وراتب صديق (مصوريين) وأدم حنين ، محبى الدين طاهر (مثاليون) . وكان أعضاء التفريغ أحراراً تماماً فى اتجاهاتهم ، يحملون الأمانة بأنفسهم جادين فى التحقيق ، تحقيق ذاتهم .

واستمر التفريغ فى النماء ، فى جدية تامة فى العطاء ، والإنتاج الممتاز ، مدة ست سنوات كاملة ، وقد نما حتى ضم العشرات من الفنانين والأدياء ، وتكاثرت إنتاج الفنانين التشكيليين فى معرض ممتاز أقيم فى القاعة الكبرى للاتحاد الاشتراكي فى فبراير ١٩٦٨ وفى اعتقادى أن هذا المعرض كان ذروة المعارض حتى الآن

كان الفضل فى هذا المشروع للكثير « ثروت عكاشة » وزير الثقافة فى ذلك الحين ، والاستاذ « حامد سعيد » المصمم للمشروع والمخرف عليه .

وأنصدر الإنتاج فى القيم عندما تغير المسئولون ، وفرضت على الفنان القيد وأصبح تفرغ الفنان مجرد الشكل ، معسوخاً خالوا من المعنى والمضمون الحقيقي ، الذى كان سائداً من قبل ...

فى الوقت نفسه الذى كان يسير فيه الفنانون المتفريغون أحراراً تماماً فى اتجاهاتهم الفنية ، لا موجه لهم ولا رقيب عليهم ، كان حامد سعيد ، « يعد لمفروع آخر : « الفن والحياة » .

اختار له مركزاً فى سراى المناسرتلى « فى أجمل بقعة فى القاهرة ، على الطرف الجنوبي لجيزة الروضة ، حيث يفتقر فرعى النيل

ضم هذا المركز فنانين وفنانات من الشباب ، يتكبدون على استيعاب التراث المصرى القديم من الفرعونى إلى الإسلامى من التصوير والنحت إلى النسيج ، من طباعة المنسوجات إلى الخزف والمزجاج ، من الحل والصياغة إلى اشغال الإبرة « والأوية »

فهم حقيقي للتراث ، والنسج على منواله ، حتى يتشبع الفنان الشاب بالقيم الكامنة فيه ، ليجد نفسه فيما بعد ، ويخلق ويضيف ، ولكن فى ظل القيم التى استوعبها من دراسته للتراث .

نجحت التجربة بشكل ممتاز ، وقد عرض اصداقاء « الفن والحياة » فى باريس فى هذا المكان وزار المعرض « رينيه ويج » وكتب عنهم ما يشبع غرور أى فنان «

وإني أود أن أخص هذا الفلسفة التى يعتنقها جماعة « الفن والحياة » ..

- الزراعة هي أم الفنون الحرفية

- الفنون الحرفية هي الام للفنون العليا الرفيعة

- يتحتم علينا أن نستوعب جيدا فن الحرفة القديم لكي

نقرب ، ونحن واعين ، فن الحرفة من الآلية الحديثة

إذا أمكننا أن نجعل العامل والحرفي يجسد في عمله

القيم الفنية ، وينتج عملا نابضا بالقيم ، تكون قد نجحتنا

في تحقيق الهدف .

إن الحرف الآن في المخزن تختزن القيم ، ولكن القيم

مهددة . وعلى المثقفين إرساله هذا الجسود حتى تتجدد

ويتطور وعلى الفنان المعاصر في بلدنا أن ينبذ ذلك الفتات

المنقول من مجتمع غير مجتمعنا ، الفن فيه معزول عن تيار

الحياة . على هذا الفنان أن يجسد في أعماله آمالنا ،

وما تصبو إليه نفوسنا .

على هذا النهج من الفكر يسير إصديقاء « الفن

والحياة »

إذا تركنا الحركات الفنية المحددة الاتجاه ، ويحكمها

فكر وفلسفة واضحة المعالم ، تنهل من التراث ، وتبنى

فوقه ... فإننا نجد أن الكثرة الغالبة من الفنانين في مصر

يتحون نحو الأوروبي في مذاهبه المعاصرة ، بدعوى عالمية

الفن . ولكن نسي هؤلاء أن العالمية لا تكمن في الأسلوب

ولكن في القيم وينبغي لهم أن يبدأوا بالحلية ورفع قيمها

إلى القيم العالمية

وإذك فقد غرق الكثير منهم في البحث عن الأساليب ،

ونسوا القيم ، وصاروا يستجليون الأساليب الغربية بكل

مشاكلها ، وسليباتها التي تخص الغرب وحده ،

واعتمدوا على فريديتهم في تطوير تلك الأساليب للتعبير

عن ذاتهم ، ولكن لنا في مصر آمالا وأمانا وقيما مختلفة ،

ولا يمكن للأساليب الغربية أن تتكامل مع تلك الآمال

والقيم ، فلكل معنى وقيم .. أسلوب يلائمها ..

ومع ذلك فقد صيغ بعضهم الأساليب الغربية بصيغة

خاصة بهم شرقية مصرية ، ولها طعم مختلف عن

أصولها .

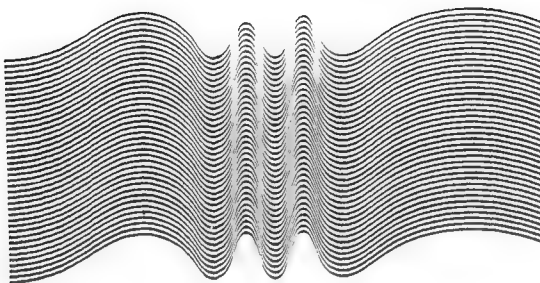
وفي الختام أقول إنني متفائل ، فقد اتسعت القاعدة

للفنانين التشكيليين وكلما اتسعت قاعدة الهرم ارتفعت

قمته ...

إن الريح الجديدة ، في الفنون التشكيلية ، ينبغي أن

تهب من إفريقيا ، ومن مصر بالذات !!



بصمت معاصرة من التراث

حسين الجبالي

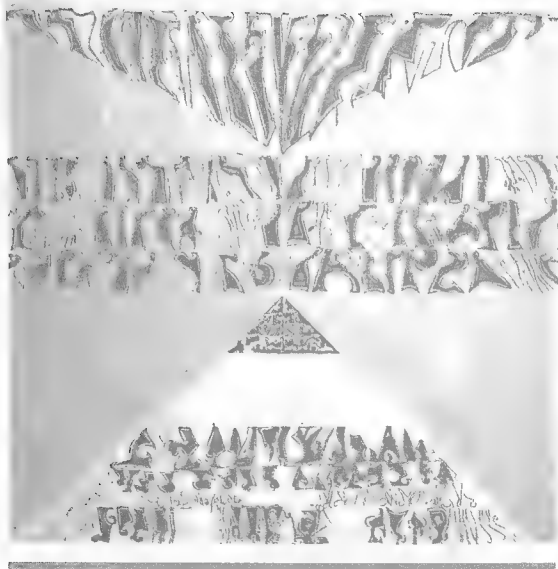
نجوى سليم

إذا كان التصوير هو اقتحام لمسطح اللوحة لإنطاقه بمضامين وقيم تشكيلية ، والنحت هو تقسيم للفراغ مبدعاً موسيقى ونغمات ما بين الكتلة والفراغ ، يمكن أن يقال أن فن الجرافيك هو خدش السطوح وتقسيمها بخطوط وألوان ، لتحقيق مضامين وقيم تشكيلية مبدعاً بصمة لإنتاج طباعات متعددة .

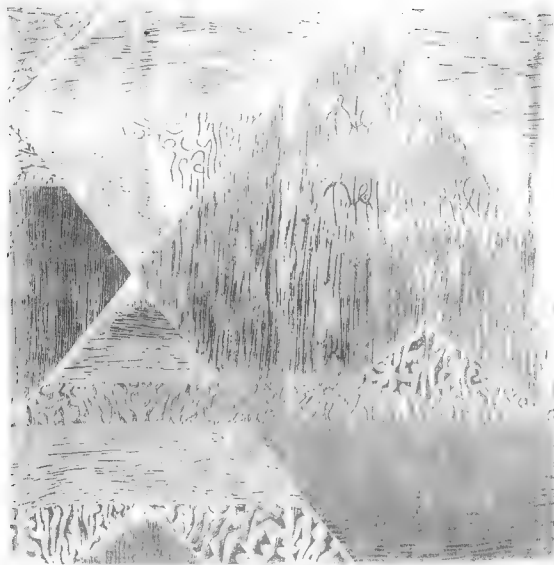
برؤية تعبيرية تجريدية يصوغ « الجبالى » بصيات شديدة التميز ، ذات بعد رمزى عميق ، ملء بالتركيب العقلية ، وذات قوام فلسفى وتأقى تراكيب الشكل تفرضها طبيعة اللوحة برؤية ذاتية خاصة ، مستلهماً خطوطه من حضارات مصر المتلاحقة . إنه يرسم هذا التراث ولا ينقله بطريقة مباشرة ، لأنه لو فعل ذلك فسوف يتحول الأمر إلى نسخ حرفى لأصل عظيم . مما يفقده معناه ويفرغه من أى معنى حديث . لذا نجد لمعالجات الشكل فى أعمال الفنان « حسين الجبالى » جذوراً غنية بالتراث ، ولكنها ذات ضياء يشع سكوناً يضفى عليها طابع المجدّة الشاعرية ، وألفة غير عادية تمتد إلى بعيد . وتحفل أعمال « الجبالى » بحضارات مصر المتلاحقة ، وتتسلل الحياة الحديثة فى ثناياها بقوة ، فيتزواج التاريخ والحياة اليومية برقة طبيعية .

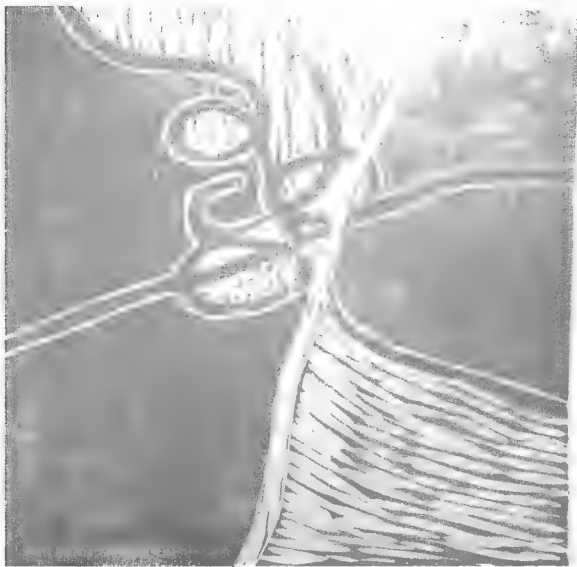
ويُعطى « الجبالى » ألوانه العمق والكثافة والتنوع مستلهماً الواقع بعمق .

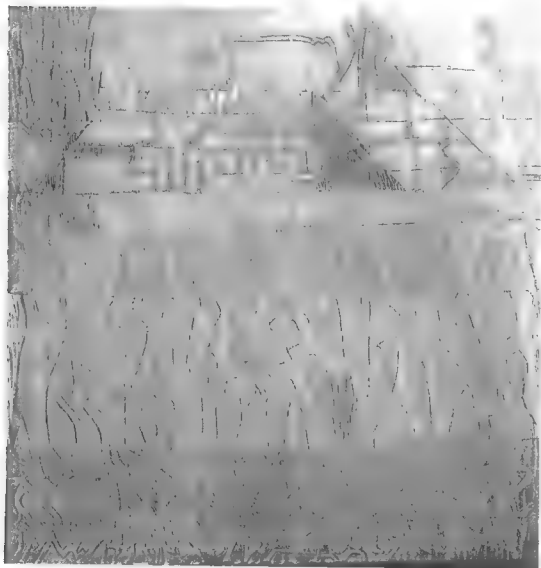
عبر الفنان « حسين الجبالى » بلوحاته تعبيراً أكثف مما كان ينوى أن يقوله فيها ، فقد قرر بجديّة أن يصل إلى الهدف المشترك لكل الفنون ، معيداً إبداع الواقع ، بعيداً عن المبالغة ملتزماً بقرانه ، معاشياً للثقافات المعاصرة منطلقاً إلى غد بعيد ، من خلال مغامرة بصرية ، وعبر خطوط وألوان تحقق له بصمة خاصة فى فن الجرافيك .





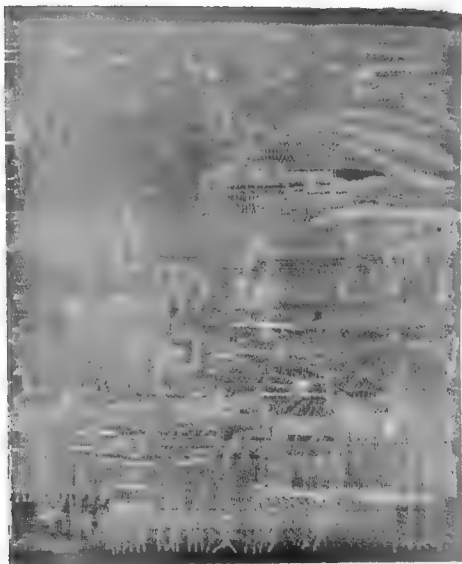




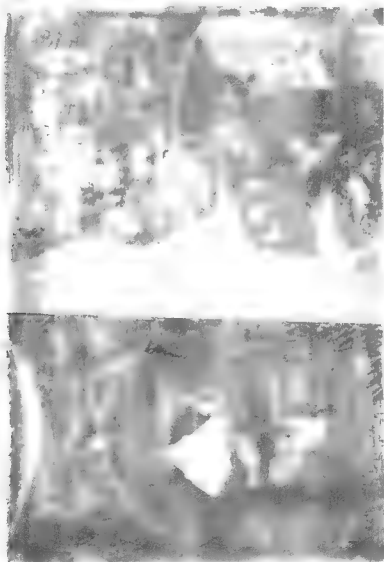












العيد



التمر والحلوى ، أو تتشغل بالحموى والغوازي ، وينسملت
من يدك الكيس .

هزنت رأسي لا مباليا . كُرت على أسنانها محطرة :
— أسهر في الفرح للصبح ، بعدما تروح لخالته .
افتكر إن بكرة العيد ، فلا تجلب لنا خنقات مع العيال .



كيف أصل إلى البيت ، وهو مغروس في الظلام ، في ليل
الحارة البعيدة ١٩ .

لو قلت لامي إنني لم أدخله إلا مرة واحدة ا
بعد زواج خالتي بيومين ، أخذتني أُمي معها ، أمام
الباب توقفت ، كنت في غاية الكسوف ، حاولت معي
فرارفت ، حملت « للسبت » اللطيفة بالبشكير ، ورائحة
ذكر البط المحتر توقظ النيام ، حملتني ، وبخلنا ...

العروس .. خالتي ، أصطنتي شيكولاته ، وهيئني لا

هي ليلة العيد الكبير ...
كل الليالي الفائتة ، ما كان لها طعم أو رائحة أو
لون ...

هي ليلة عيد المرق ، ورائحة اللحم الطارئة ، تنتقل
من تحت أظلال الأبواب ، والنساء مشغولات بالطبخ .
أُمي لم تذبح لنا شيئا .
كل الليالي الفائتة ، كانت تنحدر في طيات الظلام ، فلا
يبدو منها شيء ، الليلة متعددة الألوان .. الأحمر
والأخضر والأزرق ، ألوان تطير من داخل المصابيح
المصفوية ، تغشى سماء الوسعالية ، ثم تنسكب في أفواه
الحارات القريبة .

لمايتي لها شأن آخر ...
أبدؤها بإحضار جلباب العيد .. و ...

لكن أُمي دست في يدي كيسا ، وأمرتني بالذهاب إلى
خالتي .. تمر وحلوى .. لزوم العيد ، وإياك أن تفتحه ،
ولا تمر على الفرح ، العيال هناك شيطلين ، يخطفون منك

ترتفع عن ذكر البيط المحمر ، لأن لم تترك لنا إلا
المرقة ! .

ثم إنها ابستعت لأمي ، وصار وجهها أكثر تورداً ،
ضحكتم أمي ، وضمتني إلى يمينها ، فداريت أرتبلكي
بمزيج من النظر إلى ذكر البيط المحمر .

كيف أصل الآن إليه ؟

في الطريق ، نسيت تحذيرات أمي ، انجذبت إلى
اللعبة ..

بعد للنساء ، تحفله المزمار وزعيق العيال . قالت —
منصتاً — لصق جدار الخيمة ، وبحثت عني ، من أحد
الثوب ، فولعت على غافة كبيرة .. رجال كبار يشوارب ،
عيال وصغار ، الشيخ غزلان منشد الموالد ، يلف وراءه ،
رجال يتفخون في المزمار ، ويضربون الطبول ، فبرقص
الشباب ! .

طفلة مفاجئة من ممدس ، هزنتي ، اكتشفت ساقوط
الكيس ، فولعت فوقه ، وضعتني في جحرى ولجعت . واحد
من أهل الفرخ ، يروح ويحيى في الزحمة ، يربش قطع
الشيكلاته والابتسامات على الجميع . تهاوس العيال ،
قالوا إن أهل الفرخ سيأتون بالأكل آخر الليل ، أكل لا
يحلون به في بيوتهم ، اللحم هير .. هير . بعد منتصف
الليل ، تكاثل رنوس العيال ، ويسرفهم النوم ، فيلتقي من
يسرفهم بالعصا ، ويأكل الكبار والدعويين ..
بعد رجوعي من المشوار ، ساندت ، وكل وحدي بين
الكبار ...

أنا دى ولا أحد يرد ..

أوابب الباب . أدخل متجها إلى حجرة ذات ضوء
مخفئ ، عن يميني فرن ، وسمعات ورائحة صنان .

أقف على العتبة ، خالتي الشابة التي كانت جميلة ، تتكلم
من هنا إلى هنا ، شاحبة العينين ، لا تراني ، نبل ورد
الخدود ، فببت أكثر اصفراراً ، زوجها الشاب يسجل ،
فيتنفض رأسه ويطنه المتلفخ ، ويسيل ماء رمادي لزج
على جانب فمه ، فتقوم هي بمسحه بالقطعة .

— مالك يا نظرى .. عين وصلبتك .

عينه المتجمرة ، لها اتجاه واحد ، وجه خالتي خبيث
من عين ..

وتكلم تملأ ، فلا أسمع إلا دقات قلبي .

— « الله » يا لم الخير .

تصحو من نومها العميق المفاجئ ..

— حاضر يا أمي .

تفتش في الحجرة عن الماء ، تصطدم رجلها بزعاجة
دواء ، تبتعر قطع الزجاج تحت السرير ، فتصرخ
المسكينة :

— يا مصيبتى ..

تتلوى وهي تبكي ، تمد يدها تحت السرير ، تمسك
بقطعة قماش ، تكتم بها خيط الدم ، زوجها مثبت النظر
على لا شيء . قبل أن أنادى .. اعرفها بحضوري ،
أسمعها تكلم نفسها :

— بكرة العيد الكبير ، هه .. العيد ١٩ .. بكرة يوم
القيامه .

تمسكت لحظة ، أقول بسرعة :

— يا خالة ..

— تمال يا جيبسى .

أصليها الكيس ، تبعده في الركن كأنها لم تره .

— « الله » يا لم الخير .

— حاضر يا أمي .. حاضر .



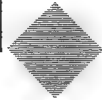
ملعقة بها دواء ، في حلقه فيرغى ويزيد ، تصمغ لمة ،
ويتنهد . يمسك يدها ، يبطه يسحبها إلى فمه ، يقلبها ،
تقلب يديه ، تقبل جبينه ، تسلم رأسها إلى صدره ...

ادخل صامتاً ، ثم اقول متردداً :
— أمى تسلم عليك .

لا أحد يرد ، أعود — بظهوري — إلى الزوار ، على
أطراف أصابعي أخرج ، دون أن يشعر بي أحد ...

أتذكر أن حمايتها لا تسمع ، تشير خالتي إلى قلة الماء ،
ثم إلى الفرن ، اقتراب بالماء ، تقترب منى رائحة الصنلن ،
والعجوز تزحف — جالسة على فروة ممتلئة — نحوى ، امد
إليها يدي ، فتمد يداها في اتجاه آخر ، ويميناها
مغمضتان

أعود بالقلعة ، أقف على العتبة ، خالتي تقف على رجل
واحدة ، والآخرى مريطة بالقملش ، مرتفعة عن
الأرض ، ترفع رأسه قليلاً ، تؤسده ذراعها ، وتصب



لم يعد قلبى أخضر

خضراء تَفَنَّى
والأمانى الطريئة
مثل عشب فوق خد النهر
فى الطين تبعدُ

كانت الأغصان أوتارا
وماء النهر كوتر

والندى فوق الشبايبك الخجولة
نمغ عين قد تحدر

كلُّ شيء كان أخضر
حين كان القلب أخضر

كلُّ شيء كان أخضر
سعت النخل
«صباح الخير»
والبشر الطلوع المياغث
والقلوب البكر
والطم المسطر

.....

كلُّ شيء كان أخضر
مثل أحلام العذارى
والماويل البرينة
والعصافير التى جاءت من الجنة

تهريبك القلم رواية تتجاوز لا الانهيار

الأزمان ، هذه الصيغة التي أصبحت بالفعل ، من فترة ليست بالقصيرة ، كما لو كانت هي نفسها تقليدا ، إنما الجيد في هذه الرواية أنها خرجت أيضا على هذا التجسيد التقليدي لأنها تتخذ شكلا مصدا يقول الكاتب عنه أنه الشكل الموسيقي ، ويؤكد أنه استوحى التركيب الموسيقي للميمفوني .

• • •

يمكننا أن نبدأ على الفور بمسألة الشكل .

يمكننا الدخول في : لماذا اتخذ الكاتب هذا الشكل ؟ وهل وفق للكاتب في هذا الشكل الذي اختاره ؟

نجد مباشرة أن الرواية مقسمة إلى أنواع من الفصول وهو أثبت لها مفتاحا : فصل ١ . مشهد يتكرر .. وبعد ذلك أصوات كما هو معروف ، يتفرد كل صوت من هذه الأصوات بفصل ، ثم تتكرر المشاهد مرة أخرى ورسم تعبد الأصوات ، وبين كل مجموعة ، أو توليفة

أحب أولا أن أحيى ظهور هذه الرواية قبل أن أحيى الرواية نفسها ، أحيى ظهور الرواية لأنها من الأعمال التجريبية التي تسفر عن وجهها بصراحة للقول :: هذا عمل تجريبي سواء في الشكل أو في البناء أو فيما حاول الكاتب أن ينقل إلينا من مضمون في هذا النوع من الأسفار والجرأة والاتصاف ما هو جدير دائما بالتحية ، في حد ذاته .

نحن بيازاء عمل لا هو معتاد ولا هو تقليدي وبدائية ، يفرض العمل بمجرد شكله وطريقة تركيبه ، فكرة التجريبية هذه الرواية ليست مكتوبة بطريقة السرد المعتادة ، ولا حتى بطريقة التجارب الأخيرة التي انتهت الصيغة التجديدية ، هذه الصيغة نفسها أصبحت نوعا من أنواع التقليد ، للصيغة التجديدية بمعنى كسر السرد ، تحطيم التمثل السزمني ، استخدام المونولوج الداخلي ، اختلاط

موسيقية من هذه الأصوات يظهر الفصل الذي لا نجد فيه المتكلم ، إلا إذا أعطينا للراوى صوتا ، هل هو صوت البيت الذي يتكلم ، أم هو صوت الكتف ؟

ساجد على الفور أن هناك نوعا من التردد أو إيقاع الأصوات .

لماذا ترددت هذه الأصوات ؟ وكيف ترددت ؟
لو نظرنا قليلا لمسجد نسفا خاصا في ظاهرة تردد الأصوات ، إنني أتناول الآن الشكل فقط .. لن أتناول الآن الشخصيات أو الأحداث ، إذ أفترض أن ذلك يمكن تناوله من خلال مسألة الشكل .

ماهو هذا النسق (هل هو محسوب أم غير محسوب) ؟

نجد أن هناك دورة لكل شخصية من الشخصيات السبعة ، بالإضافة الى البيت إذا (افترضنا أنه شخصية شامنة ، أو الشخصية المحيطة ، أو التي اعتبرها الشخصية الهيكلية التي تضم وتحيط بكل هذه الأصوات) نجد أن كل صوت يتردد خمس مرات بالضبط لكن التردد لا يأتي بشكل ميكانيكي ولا يأتي كل صوت بنفس التصميم ونفس الإيقاع ، إننا نكتمل دورة الأصوات كلها عدة مرات ، وعلى عدة إيقاعات ، نكتمل عند الفصل الثالث ، إذن نفترض أنه في ثلاثة فصول نكتمل دورة ، هذا معناه إيقاع سريع .. ونكتمل الدورة في المرة الثانية عند الفصل العاشر ، إذن فهنا سبعة فصول ، هنا إيقاع طويل . نكتمل الدورة للمرة الثالثة عند الفصل (١٢) بعد فصلين اثنين ، فإذن هذا إيقاع سريع جدا ، وبعد ذلك في المرة الرابعة نكتمل الدورة عند الفصل (١٦) إذن فقد رجعنا هنا إلى إيقاع طويل ، وفي المرة الخامسة والأخيرة نكتمل الدورة عند آخر الفصول ، عند الفصل (٢٢) فهذا إيقاع طويل أو بطيء ، هذا إلى أن الفصول السبعة الأخيرة فصول أقصر وأكثر تلاخفا .

هذا عن الإيقاع ، لكن هذا التردد للأصوات ما معناه ؟ وكيف يأتي ؟ كيف تتركب الأصوات ؟

تعرف أن هذه الأصوات هي أصوات وبضاح ، وسلى ، وعلى وسمرام ، والام ، وصيام ، والاب ، فهذا هو الترتيب الذي تأتي به الأصوات في المرة الأولى ، وأترك الآن مشهد البيت ، فالبيت يظل موجودا ، إنه ليس مجرد ظهور متكرر ، ليس صوتا يعلو ويخفت ، بل هو متغلغل في الرواية كلها من أولها إلى آخرها .

إذا انتقلنا إلى مناقشة بناء العمل نفسه فسنجد لدى من البدايات عدة محاور يمكن أن يدور النظر حولها ، كالشخصيات مثلا ، ثم ما هو سمة مميزة حقيقية في الرواية ، أعني تقليب الفصول أو أوقات النهار والليل على البيت بما في ذلك من اندماج بين دور الزمن وتركيب الشكل الفني .

ثم ننتقل إلى المحور الثالث : هذا الشكل الفني نفسه وما حاول المؤلف أن يسميه بناء موسيقيا وما أعطى له تفسيراً ... ثم المحور الرابع الذي يتمثل في اللغة ، ثم أخيراً ماذا تريد أن تقول الرواية ؟ على الرغم مما يبدو من سذاجة هذا السؤال ، لأنه ليس هناك من فني يمكن أن نشعر بباينيه على نحو مباشر ونقل هذا العمل يريد أن يقول هذا . إلا إذا كان عملا سنيا ، فليس هناك في الفن ما يمكن أن يترجم إلى قضية تقال هكذا ، بصيغة تقريرية : هذا العمل يريد أن يقول هذا أو ذاك . العمل الفني كيان مستقل وحى يستصحي دائما على الترجمة إلى وسيط آخر ، وسيط لتقول المباشر ، وخاصة إذا كان العمل الفني جيدا أصابه حظ من التوفيق ، كما أصاب هذه الرواية حظ كبير من التوفيق ، في هذه الحالة يصعب أن تقول ماذا يقول العمل الفني .

تصور وجوده كله ، هذه السمات الأساسية في شخصية الأب : الضيخوخة والإحباط والمثل ، أي السقوط والانهيار والتحلل .

هناك شخصية وضاح ، مقاتل ، عالم ، جندي في أحد حروبنا المختلفة ، درس التاريخ ، متوهّد ، مفتنح يات وحده ، وأن كل من يعرفهم لا يفلتون شيئاً له ، ولا شيء ، أن الكل لا جدوى لهم بالنسبة له ، وبالنسبة للأشياء بصفة عامة ، فهو إن يقد قرائنه على أحد كما يجري تعبير من تعبيراته ، هو صمراء ، محاصر من كل جانب ، لكنه في نفس الوقت وجود دائم .

الملاحظ هنا أنه ينتهي باستعادة صورة من الماضي ، صورة رمسيس ، والفراشة وجنود الحروب القديمة ، كما يستنثر صورة أبي زيد الهلالي . وهذا ، على الفور — يطينا إيماءات بـ «روينا في بيضاء» .

ويشكل شاعري ومثقل للرواية كلها ، له نداء قد يكون هو المفتاح لشخصيته ، لأنه ينادي : أتمت يامن . هناك ، ولا أحد يرد عليه ، في داخل الرواية ، ولكن أتصور أن الرواية كلها ، خارج كل الشخصيات — هي التي ترد عليه ، أو على الأصح هي الرد الوحيد على النداء .

الشخصية التالية هي « سمراء » ، إذ أتناول الشخصيات بترتيب ورودها في الرواية : سمراء امرأة تزوجت مرتين ، تعمل في بوتيك ، وربما كان عنوان الرواية مأخوذاً منها ، لأنه لأول مرة تحرك قلبها في المحام وأغنى عليها ، تحدث هذه العادثة إذ تعيش بالأم الوحدة ، وغنقوان الوحدة ، فهي على علاقة بصاحب البوتيك ، وصاحب البوتيك قد رسم بتخطيط جيد ، محترم بقدر ما يمكن أن يرسم مثل هذا التخطيط ، ليست صورته

لأننا أتينا إلى الشخصيات وجدنا أن إحدى شخصيات الرواية تسمى الشخصيات الأخرى بـ « الكواكب السبعة » فما هي هذه الكواكب السبعة ؟

نحن نجد الأم هي التي تحمل موم العائلة ونظافة البيت والعناية به إلى آخره ، هي عملية ، هي واقعية ، وذلك على رغم ما يضمنها من الأم ، بل ربما كان ذلك بسبب ما يضمنها من الأم ، وهي وحدها في هذا العمل الفني ، الكائن الإنساني الصلب ، المتعاطف مع الجميع ، المضمي من أجل الجميع ، وهي التي تضم بداخلها كل الشخصيات . وحدها هي صاحبة الرؤية في الموت الجماعي لأن أحمد إلى الاقتباس لحيل إلى صفحة ٦٦ من الرواية ط (١) دار الف . القاهرة ١٩٨٢) الأم ترتبط بالبيت . كان البيت هو نوع من جسمها الخارجي ، أو هو جسمها الآخر عضوياً ، متلاحماً معها كان البيت والعائلة هما جسمها الحقيقي ، وليس ذلك الجسم المريض ، المضمي بالآلام ، المعنى بمشاكل المطبخ ونظافة البيت .

على العكس من ذلك تماماً ، نجد الأب يكاد يكون شخصية خارجية ، ويكاد يكون شخصية ليس لها دور ، حتى في البدء ، وعندما ننظر في تحليل الفصل وتردد الأصوات ، نجد الأب شيئاً كما لو كان لا لزوم له ، توصيفه الواقعي هو أنه تاجر . يقال في الغالب . وروتين حياته اليومي ، يجري على وتيرة مطردة : المقهى صباحاً ، والشبشة ، والدكان ، الذي افتتحه بعد الوظيفة ، دكان قديم متهاك ، ضيق ، مغبر ، يبدو الأب بشكل ما وقد جاء بنوع من التردد ، أو التقصص مع البيت في الصورة المكسبة ، بينما الأم تتحدث مع البيت في الصورة السوية : البيت الحي ، العضوي ، الذي يربط العائلة ، الذي يكاد يكون هو جسمها ، أما الأب فيتقصص مع البيت الذي ينهار ، البيت القديم ، الأحجار المتساقطة ، هو حطام ، الأب شخصية ساقطة ، متهاكة ، ينمكس هذا في

فئة ، لكنها صورة مثقفة ، صحيح أنها معتادة ، ولكنها كلف في الوقت نفسه .

سمرام إذن تعيش في نوع من اليأس ، ونوع من خيبة جنسية ، فهل هذا اليأس أو هذه الخيبة ، في هذا السياق ، أو بهذا التلوين هو الذي يسبب مواقفها المصحح عنه والمعروف من مظاهرات الطلبة . إذ تقول : « فليحطوا كل شيء ليتنى انضم إليهم » . ليس هذا موقف الاشتراك أو المبادرة أو الاقتحام ، هذا موقف اليأس والخيبة ، ومن الواضح أن لديها سمة مازوكية .

وإذ أفيض قليلا في وصف الشخصيات فلكي أعرف بماذا تدور عليه الرواية ، وكيف تدور عليه الرواية .

سمرام إذن تستعذب الألم ، سواء كان في الحب ، أو حتى في الجنس ، وهناك مشاهد شديدة الوضوح في هذا السياق ، وفي الرواية من هنا . وإلى خلال العمل كله ، قدر من الجراءة البسيطة والجيدة ، في تصوير المواقف العنصرية مثلا ، هي ترمي بالأزمة الشهوية التي تمر بها كل امرأة ، فهذه رواية تجرؤ على أن تصور هذا بوضوح ، وهو ما يندر أن يصور عندنا في الأدب العربي الحديث الذي يفترض أصماه ، عادة ، أنه شيء « مهذب » و « مقسم » ويعيد عن الحياة العنصرية بكل حرارتها ، وما فيها من خشونة أو كثافة .

ثم هناك « صيام » لحد الإخوة : طالب يخرس الأثر ، أيضا ، نفخ ، الذي يدرس التاريخ ، فللرواية علاقة بالتاريخ ، لاشك ، حتى بالشكل المبالغ الذي قد يكون فجا ، أي أن تأتي بشخصيات متروطة ومنغمسة بشكل عملي ومسود في الأثر والتاريخ ، فهذا دلالة .

« وضاح » يفتح مكان أبيه ويواصل مسيرته ، وأيضا هناك مسرخته : « دعونا من حركة اللطوب »

اهتمامه بكرة القدم يبدأ باهتمامه بينات الكلية ، طالب ككل الطلاب وصورة سهلة ، إن رحلة التنقيب عن الآثار هامة هنا ، وتسفر فيه عن جانب آخر لا يبدو في البداية ، فضلا يعود هذا الطالب السهل ، العادي ، البسيط ، المتخصص للكرة والبنات بل يبدو هنا شخصية تتحول التمتع في فهم جسد مصر .

أما « سالي » فهي الأخت الثانية ، مسكرتية ، تتعلم الفرنسية ، وإن تجيد الفرنسية أبدا ، وهي أيضا تمر بنفس الأزمة الشهوية التي تمر بها أختها ولكنها تحب الهدوء ، والنظام ، والمصلحة ، والنظافة ، وتمت المظاهرات على عكس أختها . وهي أثنائية بشكل سافر جدا ، ولكنها مثقفة أيضا ، بشكل سافران الكل انانين أن الناس كلهم انانين .

« علي » شخصية أخرى ، هو مهندس ذهب إلى ليبيا ، وجاء معه بقلوب وعربة ، أي جاء بغنائم السفر المعتادة ، وهو جامد « كل شيء يوجع ويحرك إلا قلبه » ، هكذا يقول .

وعندما يعود لا يجد البيت ، فكان عودته هي تذكير أو قرين المسقوط .

هذه تفاصيل مجعلة مع ذلك ، للشخصيات وعلاقتها ، ليست هناك أحداث مرتبة بعضها على بعض ، متفرجة في سياق سردى منظم ، لكن هناك في حياة كل من هذه الشخصيات تداخلات تتفرق وتترابط ، أما ما يجمع بينها فهو البيت .



إن تميز هذه الرواية هو تقسيمها بحيث تنقلب الفصول ، وتنقلب أوقات الليل والنهار ، على البيت بشكل معنى به وواضح . نستهل التقسيم بالفجر في فصل

« الف » ويتبدأ بأول الصباح في فصل ب ويدخل البيت في فصل ث قبل الظهيرة . وفي فصل ث تمتد القامصة حول البيت ، ويتحسر الظل عنه ، ويتبدأ الظهر العالي ، وفي ج يبدأ الضجيج والدخول في قلب النهار ، وهكذا حتى النهاية .

يمكننا بسهولة أن نرصد طلوع الشمس وغروبها مع انحصار مجد البيت أيضا ، وانكسار الظلال ، ووجه تلك الأحجار ، وظهور المطب ، في فصل وراء فصل ، بشكل وإن كان محسوبا إلا أنه ، في النهاية يبدو تلقائيا وضروريا .



سوف اختلف قليلا مع ما جرت به أقدام بعض النقاد (الذين درسوا هذه الرواية) في عملية الترميز ، أي ما ترمز إليه هذه الشخصيات ، أو المعالجة بين هذه الشخصيات وبين فئة أو طبقة من المجتمع .. هذا صحيح بقدر ما ، ولكنه لا يستغرق الرواية .

ذلك أنني ضد كل هذا التيار ، تيار اعتماد محورين محددين .

للصور الأول : هو مسألة الأسس الاجتماعية أو الواقعية للرواية وما يجرى هذا الجري ، هذه مساطر يمكن أن تدخل بصفة عامة في عملية علم اجتماع الفن ويمكن أن تنيد بشكل جانبي في فهم أو تقييم العمل الفني .

الصور الثاني : ماذا يقصد الفنان ؟ ولماذا فعل هذا أو ذاك ؟ أي ما يتعلق بسلوكية الفنان نفسه . « المحوران هما سيكولوجيا الفن وسيكولوجيا الفنان » .

اعتقد أن هذا يلقي ضوءا وقد يكون مفيدا ، إلا أنه في النهاية شيء جانبي وثانوي ، ولا يضيف لنا إلا القليل القليل .

أما أنا فاقول إن أمامي عملا فنيا ، وإن هذا العمل الفني عالم خاص ، يتعين على أن أجويه وأن أنقضي جوانبه ومساراته . ليس معنى هذا أنني أفصل فصلا يأتنا بين الفصل الفني وبين الواقع الذي وجد وتخلق فيه . لأن هذه بدئية أن تدخل فيها ، ولست أقول طبعاً قولة الفن للفن . إلى آخر هذا الهريس المكرر لمادة قديمة جافة ، انتهى هذا تماما ، لكن الأسس هو أننا إذا تناولنا الفن فيجب أن نبتعد بقدر الإمكان عن غواية أو طغيان الجوانب المساعدة والثانوية التي قد تلقى شيئا من الضوء ، وإنما يجب أن نركز على الجوانب الأساسية : لماذا هذا العمل وهذا العالم ؟ ما هي العلاقات الداخلية : ما هي الدلالة ؟

ما هو الفن ؟ الفن لا يقصد أن يعبر مباشرة عن أزمة البرجوازية .. وإنما كان الأجدر والأوضح أن يكتب الفنان مقالة في هذا الموضوع .

المسألة أنك تخلق وتوجد عملا فنيا ولا تعبر عن فكرة فلسفية أو اجتماعية ، أو سيكولوجية ، نعرف الفكرة الفلسفية أو الاجتماعية إلى آخره ، باعتبارها خلفية ، ولكن لا أكثر .

لجد أن هذه الرواية هي عمل فني بالمعنى الأصيل ، فيه شعر فيه فلسفة ، فيه فكر . لكن كل هذه العناصر هي رؤاسب أو طبقات تحتمل في علمي فهي له علاقات خاصة ، ولهذا بدأت بمناقشة الشكل ، لأن الشكل ليس فقط مجرد مغامرة شكلانية ، وإنما قد تدخل في تحليل أسباب اختيار هذا الشكل ، وما دلالاته ، إلى آخره ، لكن علينا في الأول أن نتبين هذا الشكل ، نتبين أنه في هذا العالم فعلا هناك علاقات وشخصيات ونوع من الرقيا والاستيعار . لماذا هذا الاختيار ؟ وما معناه ؟ معناه محاولة للوصول إلى نوع من حقيقة التي هي أيضا نوع من حقيقتنا . هذا السعي نحو حقيقة ما ، هو سعي يكاد يشبه السعي الفلسفي لكنه يختلف عنه بالإداة أو الوسيط أو الأسلوب .

علينا أن نتصور لكي نرى العلاقات ومدى توافق الفنان في الاقتراب من حقيقة تلك أو معرفته تلك التي تنعكس علينا ... كي نجد فيها شيئا من حقيقتنا أو معرفتنا .

هناك في الرواية شخصيات فعلا ، كما فصلت القول ، لكن الشخصيات هنا ليست بمعنى انماط أو قوالب ، ليس هناك قوالب ولا تحديد جامد للشخصية ، ولكن هناك حضورا ووجودا للشخصيات ، وهناك نغمة متميزة لكل شخصية ، وهناك نوع من الامتزاج والانفصال عن النغمات الأخرى ، في الوقت نفسه .

الشخصية السائدة في الرواية ، حقيقة ، هي شخصية العمل الفني ، ولا أريد أن أقول شخصية الكاتب ، ذلك أنا نجد أن كل الأشخاص السبعة على اختلاف خلفياتهم الاجتماعية والنفسية والثقافية والتعليمية إلى آخره ، يتكلمون لغة واحدة هي لغة العمل الفني ، لكنها ليست لغة رتيبة ، وليست من طبقة واحدة ؛ الكلمات والمفردات هي لغة الكاتب ، ولكن هناك واقعا ، إذا صح القول ، يتجاوز الواقع ؛ ما كان أسهل على الكاتب صاحب الخبرة ، أن يعطي لكل شخصية لوانا ومميزات ولهجات إلى آخر ذلك ، إن الأسلوب الواقعي التقليدي للعادي المتاح والممكن هو أن تتميز كل شخصية ، أي تنفصل ، عن القدر ، وتصبح نمطا أو ما يشبهه : هذه هي الأم ، لأنها عموز ولها أسلوبها ، وهذا هو الوالد الصغير ، وله طريقته في الكلام ومفرداته الخاصة ، وهكذا ، لكن الكاتب هنا يتجاوز هذه الحيلة الفنية السهلة ، التي ابتذلت ويدخل في مغامرة هي اقرب إلى نقل الشخصية على مستوى آخر . أي نقلها وجعلنا تقترب منها فعلا بمستوى يتجاوز مجرد النقل عما يسمى الواقع .

إن البحث عن معادلات أو رموز الشخصيات من ناحية ، وعن الصفات الاجتماعية أو النفسية للعمل

الفني ، يفترض طوال الوقت أن الفن هو مادة انكسار بحث ، أو عملية تهدف إلى تغيير أجدادنا في تفكيرنا ، أن يكون هذا صحيحا ، لكنني أرى أن الاقتراب هو أن الفن عملية خلق ، خلق ليس ميتوت الصلة بالواقع ، ولا يمكن أن يكون ميتوت الصلة ، ولكنه تشكيل جديد للواقع ، واستبصار جديد للواقع ، ومن ثم « أيجاد » جديد لواقع متميز .

ماهي الرؤيا ، ما هي الحقيقة ؟ ما هي المعرفة ؟ ما هي البصيرة التي يجعلها لنا هذا العمل الفني ؟ هل هي أزمة البرجوازية الوسطى ؟ هل انهيار البيت هو انهيار هذه الطبقة ؟

صحيح أن الأساس أو القوالب أو القضية الفكرية التي بنى عليها هذا العالم الروائي من انهيار هذه الفئة من الطبقة الوسطى ، ممثلا أو موحدا ، بما في انهيار هذا البيت ، لكن العمل الفني له قوائمه الخاصة التي تجاوزت هذا . لأن هناك بؤرة أو بصيرة حقيقية جعلت من هؤلاء الأشخاص الذين يقول كاتبهم أنه ليس هناك بينهم تضامن (وهو بذلك يظلم نفسه ، ويظلم عمله) متلاحمين حقا ، وموجودين حقا ، معا ، في مساحة يتجاوزونها جميعا ، معا . هذا التجاوز ، أعني تجاوز الانهيار ، هو البصيرة الموجودة في هذا العمل ، وليس انهيار العمل المستوى الأول .

إن التناول الطبقي والتاريخي وحده إطار أضيق بكثير مما يحتمله ويبيح به هذا العمل .

صحيح أن الموجد والمطروح والبارز والذي يأخذ الانتباه هو سطوة وانهيار البيت وتقلب الزمن عليه إلى آخره ، لكن المستوى الحقيقي ، أو الحق ، والشعور الذي يترجم عنه يحيل فنية كثيرة جدا ، « حيل بالمعنى الجيد للكلمة » سواء كان ذلك في اللغة ، أو الشعر ، أو في تبادل

الاصوات ، أو في المأسى الصغيرة . في التغريب أيضا . والتفليقات الحادثة ، محصلة هذا كله أن هناك تجاوزا يتبدى في فترات معينة . وضاح يقول : « أنتم يامن هناك » هذه عبارة مفتاحية في الكتاب ، ومساءلة المظالم التي تتروى ، وما يجري هذا المجرى ليس عكساً للواقع ، بل استخدام لفردات من الواقع ، اتخاذ لبيئات من الواقع ، لتكوين أو إعادة تشكيل الواقع الجديد . هذه هي بصيرة برؤية ورسالة العمل الفني ، مستخفي بها ، تكاد تكون باطنية ، تختبئ في الجورة المظلمة في ظلم ، خلف بطن الحيل الفنية والمراوغات الفنية .



التجاوز هنا يقع على مستويين : المستوى الفني أى التشكيل ، والمستوى الرؤيوى أو المضمونى .

أما المستوى الأول فيمكن في إعادة التشكيل الفني البحث لفردات الواقع ، بحيث تتبلور ، في الفور ، خطاطة للتخلق الجديد ، ويثبت هذا في صيغتين أساسيتين : النداء ، والسؤال ، ويدور في إطار ترويد الاصوات ونسق البناء .

أما المستوى الثانى فهو الإيحاء إلى تجاوز هذا الانهيار في الواقع نفسه ، والأمل في تضامن أصق ، وتلاحم جديد بين الشخصيات بعضها بعضا ، وبينها جميعا وبين واقع جديد مرئى ، منظور في مستقبل ما ، أو متخيل على الأمل .

تتكمّل فكرتى عن التجاوز ووصلته ، بالشكل باستكمال فكرة التلقّت أو الانهيار ، الفكرة التى أسميتها بالتجاوز وعلاقتها بالشكل . مثال ذلك « وضاح » يبدأ وينتهى يأتى في الأول والآخر . هذا « الترتيب » لا يجعل أفراد هذه الأسرة فرادى ، بل يجعلهم كلهم متضامنين . هناك علاقة لأن بين هذا التلقّت الذى تجده في ترويد وإيقاعات الاصوات المختلفة ، يظهر وضاح في أول العمل ثم انتهاء

العمل به ، يسقط الثلاث شخصيات « الأخوة » درجة في كل مرة . يوجد الأكويكل يجمع الجميع ، كل هذه صيغ شكلية لها دلالات على مضمون التجاوز . وأنا أستخلص الدلالة من خلال الشكل ، إذ لا أجىء بشيء من عدوى ، إنما أقول إن هناك علاقة حميمة بين اختصار هذا الشكل (لماذا اختار هذا الشكل ؟ وكيف اختار هذا الشكل ؟) وبين الرسالة التى يريد أن ينقلها العمل ، أو التى نقلها فعلا : أنه عبر هذا التلكك أو الانهيار ، هناك شيء لا أشغفه تجميعا أو اندماجا وإنما هو تجاوز ؛ متوجعا أو ملتصقا بالتشكيلة الفنية التى تصلحت كيفية ترويد الاصوات ، والتجمعية النهائية ، والفصول الثلاثة (انظر الفصل الأول للمجموعة ثم انظر فصول ١٢ ، ١٤ ، معا في منتصف العمل تماما ثم انظر ٢٤ الأخير) ، هذا شكل مرتبط بالرسالة ، شكل مرتبط بأنه على الرغم من وجود التلقّت وعلى الرغم من سقوط البيت وعلى الرغم من الانهيار الذى حدث ، إلا أن هناك نداء وإيقاع ، عن طريق التشكيل الفني ، وأنه ليست هذه هي النهاية .

هناك تشاؤم إذن . هذا صحيح ، لكن هناك نفعة تغايه وتضاده ، هناك تشاؤم وسوداوية وحزن متعمك على العالم الداخلى والخارجى معا ، هذا صحيح ، لكن ليس هناك سقوط نهائى ، ليست هذه رواية سقوط ، إنما هي رواية تجاوز . وهذا مرتبط على نحو حميم بالتشكيل ، وقد يقصر هنا ، أو يعين على إلقاء ضوء على مسألة : لماذا اختار الكاتب التشكيل ، لأن هناك في ترتيب وإيقاع البناء هذه الرسالة ، رسالة التجاوز عبر السقوط ، رسالة النداء عبر الانهيار ، رسالة السؤال الذى يصل في يامنه إمكانية للإجابة .



ليس في هذا الاستبصار دفاع عن طيبة ما ، ولا تيسير ببقاء نفوذها وسطورتها ، وإنما فيه ، على الأكثر ، إذا

أخذنا بمنطق فيه من اعتصاف التأويل شيء كثير إشارة إلى أن الفن تاريخي ويتجاوز التاريخية في الوقت نفسه ، مرتبط بعلاقات التاريخ والطبقة ومع ذلك فإن مادته تغيب عن هذا الإطار ، تستوعبه وتخرج عنه . هناك دائما في داخل التأطير الطبقي والتاريخي والمرحل والاجتماعي طاقة تتجاوزها جميعا (دون أن تنهيا) وفي هذه الطاقة سر الفن أريد أن أتناول اللغة ، في هذه الرواية لأن اللغة هنا لها دور مهم .

اللغة في هذه الرواية متميزة ، ويداورة ذي بدء هي لغة واحدة فعل الرغم من أن هناك سبعة أصوات ، وإذا شئت ثمانية أصوات ، لأن « البيت » هو الهيكل والبناء والرباط والصوت الذي يجمع هذه الأصوات كلها ، ولكني أتصور مع ذلك أنه ليس له صوت ، وإن كان له وجود متصل ، هو مشهد وليس صوتا على الرغم من تعدد الأصوات إذن . إلا أنها صوت واحد ، هي لغة واحدة ، يكلمها الجميع .

أحس أنه حتى ولو كان هناك ظهور ما يبدو أنه « حوار » ، إلا أن الكلمات والمسؤوليات منفصلة ومتداخلة في وقت واحد . ليس هناك حوار بالمعنى القريب للباهر . لا أستطيع أن أستغلني أنه هناك حديث ردأ على حديث ، وإنما هو حديث متوازن . وبالتالي ليس هو حوار بالمعنى التقليدي ، وإنما هو « موازاة » .

ليس هناك فرق بين صوت الأم وصوت سالي وصوت سمراء وصوت علي ، على الرغم من اختلاف التركيبية السيكولوجية والعقلية وما شئت من هذه التحريفات ، هنا تجاوز بمعنى آخر ، تجاوز للواقع ، فالثقة هي لغة المكتوب ، بمعنى أنها تلعب في مستوى وراء الواقع ، أو وراء لغة

الواقع ، لكن السؤال هو هل هي منفصلة عن الواقع ، أنا أزم : « لا ليست منفصلة عن الواقع » .

هي إذن لغة شاعرية فيها إيماءات سيريالية ، وفيها إيماءات من شعر حلقبة الستينيات ، فيها تحطيم للعلاقات الدائرية بين الكلمات ، والتراكيب ، ويمكن أن نضرب إلى عبارات من النوع التالي : الرأشمة التي تهلب لها الكف ، أو غيبوبة الصباح ، أو حبات الظلام . ومن هذه الأمثلة القليلة من فيض كثير يمكن أن نتلمس مذاق هذه اللغة أو نسجها ، في هذه اللغة تغريب أيضا ؛ وهو تغريب مألوف فيما فعله جيل الستينيات ، في قلب هذه الشاعرية التي يسري فيها إيماء سيريالية قوى نجد اللغة التي تكاد تغيب لغة الأرشيف والسجلات والمصنف ، تنزع القارئ من حماة الشاعرية ، مرة أخرى ، وتعيد إلى الأرض ، تدعو ألا ينسلق مع هذه الشاعرية المفرطة . وفي جملة واحدة مكثفة أريد أن أشير إلى ما يمكن أن نسميه التغريب أو المياد أو لغة التغريب . ولغة التغريب هي نتاج لظاهرة الاغتراب ، أو الاستلاب ، هي لغة تحويل الكائنات الحية الإنسانية إلى أشياء جامدة إلى سلع في سوق التبادلات ، هي اللغة التي تنفي حرارة القلب وحرارة ، لكي تتركس جمود القراء وصالته ، ولكن الاستلاب هنا في قلب الاستيطان ، صلابة في قلب البنش الحى .

أى أنه استخدم لغة « المياد » والشبيثة لكي تصنع مقابلا مسافرا يلقى غسوما مسلطاً على حرارة الإنسان واستصائه على أن يكون مجرد شيء عاذا الإيقاع إذن . هذا الترواح ، هو تقابل بين الشاعرية وبين الحياء ، أى وجود اللغة اللا عضوية في قلب السبيلة العضوية . وهو تكتيك هام أراه مكونا لنسج هذا العمل الفني وضروبيا لتعليم دلالة ، ومؤشرا واضحا على مضمونه .

هذا التكنيك إنَّه عنصر أساسي ، لأن اللغة ليست شاعرية من الأول إلى الآخر ، ليست سريرية من أولها إلى آخرها ، وليست تفريبية أو حيادية أو « لعضوية » من أولها إلى آخرها ، وإنَّما هناك هذا المزج المقصود والفني بين التفتين أو بين السلمين من النغمات .

وليس ذلك مجرد موسيقية ، بل لبيان دلالة أساسية . لاحظت ، من ناحية أخرى ، أنَّ الصوت عندما يبدأ ثم يعود مرة أخرى يكون في العودة أصمق وأملأ ، وأكثر ارتقاعا ، وطبقته أعلى .

ولاحظت أنَّ هناك نغمات متردة ، صغيرة ، تبدأ ثم تتكرر ، مثال ذلك أنه بعد الفصل الذي تجيء فيه صورة أبي زيد الهلالي ، على الفور ، تجيء أغنية أبي زيد الهلالي ، وهكذا ، يأتي حديث عن مراكب الشمس ، ثم في فصل لاحق ، تعمق هذه النغمة وتكرر ، هذه كلها طبعاً إضاءات موسيقية ، مما يعني أنَّ العمل فعلاً لغة موسيقية ، تتراسل مع الألوان ، أيضاً : سألني تحب الأبيض ، وضاح يذكر ألوان الجيبيل الألوان تلعب دوراً وتتردد بشكل موسيقي ، لما صوت الكتاب فهو موسيقاه ، هو الذي يعطي لكل الأصوات عمقا ويتجاوزها ، وربما كان ذلك من أوجه التساؤل ، إذ أنه يعني وجود خطر ، في البناء أو النسيج .

أسمع مع ذلك هناك نوعاً من الشرخ أو الانشقاق بين الأصوات ، وأنَّ الانضمام أو الاندماج أو الصيولة الموسيقية ، التي كانت مقصودة ومطلوبة ومراعاة ، لم تتحقق إلَّا ما يعود لذلك ؟

أظن أنَّ هذا يعود للتركيب الشكل الذي فرضه الكاتب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الكتاب ، فما هو هذا التركيب ؟

قلت فيما سبق أنَّ كل صوت يتكرر بالضبط خمس مرات ، على طول الرواية كلها ، وضاح يتكلم فقط خمس مرات ، الأب خمس مرات ، كل صوت له لا أكثر ولا أقل من خمس مرات . راجعت هذا ثم راجعته فإذا بي أجد أنه خمس مرات ، دون حول ، بشكل حتمي .

الدورة الأولى تكتمل عند الفصل (٢) : ثلاثة فصول تجمع كل الأصوات فهذا إيقاع سريع .
المرة الثانية تكتمل عند الفصل العاشر . فهناك بدء في الإيقاع ، طالت الفترة في المرة الثانية .
المرة الثالثة تكتمل في الفصل (١٢) أي في فصلين فقط ، أي أننا أسرعتا جداً .

المرة الرابعة تكتمل في الفصل (١٦) فهناك طول في هذه الدورة .
ثم تنتهي الأصوات مرة أخرى وتكتمل الخمس دورات في الفصل ال (٢٣) .

كيف تتردد هذه الأصوات إنَّه ، فالواضح إنَّها مبنية هرموسية ؟ يبدأ الكتاب بصوت وضاح ، هو الأول ، وتنتهي الرواية بصوت وضاح هو الأخير ، يبدأ بالدورة الأولى وينتهي بالدورة الأخيرة فترتيبه أيضاً محكم ، ترتيب وضاح في المرة الأولى هو الأول ، في الدورة الثانية يأتي ثاني صوت ، في الدورة الثالثة يعود هو أول صوت ، في الدورة الرابعة رابع صوت ، ثم سابع صوت ، فهو الأول والأخير .

صوت سألني في الدورة الأولى هو ثاني صوت ، وفي الدورة الأخيرة ثاني صوت . فهي متعقبة .
صوت على ثالث صوت في الدورة الأولى ، ورابع صوت في الدورة الأخيرة فكانت سلط درجة .

هذا السقوط درجة ، يتكرر ثلاث مرات ، لأن سمراء تأتي رابع صوت ، وتنتهي خامس صوت . فهناك سقطة .
الأم تبدأ خامس صوت وتنتهي سادس صوت فتنتهى بسقطه .

أما صيام فبيدا السادس وينتهى الأول ، صيام هو الوحيد الذي يوحى بغيره كأنه إشارة إلى المستقبل وإلى الظاؤل وكأنه ينتهي بالأمل ، يبدأ متأخرا جدا لكنه ينتهي في المقدمة ، يشغل في النهاية مكان الطليعة .

أخلص من هذه الحسية أو التركية التي تتبعها لأنها تفرض علينا تتبعها ، لأن الكاتب يضع لنا هذا المفتاح ، فلا أجد للآب ترتيبا ولا نسقا ، لجدد متذبذبا يبدأ السابع وينتهى الثالث . ليس له نسق ، مما يؤكد عندي أن الأب هو انهيار البيت ، هو تخلخل النسق ، وهو سقوط النظام ، أن الأب يولد وجوده الموسيقي ، أوجوده التشكيلي في هذا النسق للمحكم المحيط به ، لأنه يبدأ آخر صوت ، ثم يتأرجح فليس له نسق ، على عكس الآخرين ، فالآخرون لهم نسق واضح ، يتبدى لنا ، ويفرض نفسه علينا ، سواء كان ذلك النسق قد جاء عن قصد أو عن غير قصد .

هذا التشكيل الموسيقي إذن عنصر أساسي في التشكيل وفي التدايل معا ، ولا تصور أنه جاء صدفه بحثا ، بالمعنى الأعمق لفهوم الصدفة في الفن ، حتى لو قال الكاتب أنه لم يكن يقصد إليه ، وإنه لم يكن يعرف بوجوده . القصيدة هنا ليست مجرد إرادة سافرة بل قد تكون آلية لا واعية أو تقع تحت الطبقة الظاهرة من الوعي .

ليس هذا التركيب إذن تصنيفا إحصائيا بل إنه جوهري .

عنده جدير عندما كتب الرواية في أول مرة ، كما قال - على النمط التقليدي المؤلف فكانما أحس أنه لم يكن قد كتب عملا فنيا ، ولكنه أعاد كتابتها ، وإنه فإن العمل الفني قد اكتسب جسده ونسيجه في الكتابة التي دخل فيها هذا التركيب الموسيقي أو هذا النسق التشكيلي وهو ما أسميه جوهرا للفن في الرواية ، لأن هذا جوهرا للفن : ليس فقط ترديد الأصوات خمس مرات إلى آخره . ليس ذلك مجرد تركيب هندسي أو نغمي ، وإنما له دلالة .

فلو قلنا إن ذلك التركيب هو مجرد تصنيف إحصائي فمعنى ذلك أنه دورة خارجية مقممة ومفروضة من عل وإنه فلعينا أن شغل العمل كله كجهد لعبة شطرنج ، وليس هذا صعبا .

إنما السعي في هذا أن أبل القارئ على مفتاح يدرك به التركيب الفنية والجسد البنائي لهذا الفن . ومن ثم بالضرورة وفي الآن نفسه ، يدرك دلالة العمل ورسالته ، لماذا يأتي وضاح أول واحد ؟ ولماذا يأتي آخر واحد ؟ ما هي دلالة ذلك ؟ لأن وضاح هو المحيط الذي يجمع بين الشتات وهو العالم ، وهو المقاتل ، وهو المحور . هذه هي دلالة التركيب التشكيلي فليس التشكيل في العمل الفني الجيد بمنفصل على أي نحو عن دلالة .

لماذا يتخذ صيام دوره في هذا التشكيل الذي أسميه التركيبي أو الجوهري البنائي ؟ لأنه هو الذي يقود إلى المستقبل .

لماذا تحدث هذه السقطة للأخوة الثلاثة ؟ لأنهم يسقطون بالفعل لأنهم ينهارون تحت الضغوط ، هنا تساقول وتراسل جميع بين السقطة التشكيلية والسقطة في جوهرا الشخصية ، وربما في جوهرا الظاهرة الاجتماعية .

إن لم يكن المسألة مسألة التشكيكية أو التركيبية في جوهر الشخصية ، وربما في جوهر الظاهرة الاجتماعية .

إن لم يكن المسألة مسألة التشكيكية أو التركيبية فقط ، إنما هي كما يحدث في الموسيقى وكما يحدث في كل عمل فني سليم ، أنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون ليس بالمعنى الساذج ، بل بالمعنى العميق . هنا نجد إذن أن التشكيكية البنائية مرتبطة ارتباطاً أساسياً ، بدلالات الشخصية ودلالات الرواية ككل .

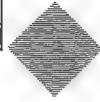


من الواضح في النهاية أن العالم الفني كالعالم الواقعي ، إذا أمكن الفصل بين الاثنين ، مقلد تعقيدا

كبيرا ، ولكن المهم أنه في رؤية نقدية ما ، إذا وجدت مفتاحا أو مجموعة مفاتيح تضيء لك العمل ، وتعين على استيعاب حقيقة ، فعليك أن تدعم هذه الرؤية بما في العمل نفسه ، وبفوائده العمل الفني نفسه ، وتأسيسا على التلقى الذي أخذته من رؤيا « التجاوز » عبر الانهيار أجود الكلمات المفتاحية . التي قد تختلف جدا تأسيسا على رؤية أخرى أجود أن الإجابة الحقيقية في العمل تكمن في السؤال الذي سألته الأم ولم يرد عليه الأب ، الأم تسأل : هل هم هناك الآن مرة أخرى .

الأب لا يرد لأنه الانهيار والضياع .

إنما الإجابة تكمن في العمل الفني نفسه : نعم إنهم هناك ..



ترجمة وتقديم : محمد هشام

قصيدتها هويتها . فلا لحدث العصر فيها بين ١٠ ديسمبر ١٨٢٠ و ١٥ مايو ١٨٨٦ ، ولا ملاحق فيها المصيبة أشهرت Amherst في جنوب أمريكا ، ولا حتى التفصيل التي يقصها من جمعهم وإياها زمن واحد — تستطيع أن تكتي بالكلية عن « إملي ديكينسون Emily Dickinson » . وليس هناك ما يدل عليها تماماً غير قصيدتها : تلك الصريحة كالصياح ، والبسيطة مثل ترنيمة أو وصية ، والواضحة وضوح الميلاد والموت .

أنا لا أحد ..

فمن أنت ؟

وهي « إملي » — التي سمعت لغضب أبعس الآخرين عن غير الشعري في سميتها لكي يمعنوا في النظر إلى ما هو أهمي لذلك — : تضي القصيدة لتعزى لشيء الحياة وحالاتها من العارض والمؤقت لكي لا يبقى منها سواها ، فيصير مقدور الحواس أن تحيط بها من البدء حتى المنتهى .

وهي « إملي » — التي وصلت عبر عزائها إلى لوج المفاخرة في اكتشاف الدهش والاصل في الحياة والذات على حد سواء — : تغدق القصيدة ذلك المكنون الذي يغطي ما تزخر به الحقائق البسيطة من الشكوك والأسئلة ، ينفس الجراحة التي تجرح بها تلك الطمانينة التي تغلف من يقطع من الأشياء بما تبيحه ، وعن يجل من الفجوع بهواجسه إزاء ما يبدو مألوفاً للجميع .

وهي « إملي » — التي تمنى وترى في أن معاً — : لا تلتص القصيدة وهي تضي أرجاء التفاتة أية شظية على نفس ، حتى في النزاع مع الموت ، فالتفتة ذاتها تنطوي على ما لا يحيطها مصير محتوما .

وهي « إملي » — التي لم تستهت من طوائفها قف — : تتلطف القصيدة نداء أو استغلة لكل الأحياء ، لكن لا يشارك عيونهم واقع النظرة الأولى .

النجاح هو الأمل في نظر
مَنْ لَمْ ينجحوا قط .

لكي تدركَ حقيقة
لا بُدَّ من حاجة ماسة .

لا أحد في هذا الحشد الأجواني
مِمَّنْ حملوا الراية اليوم
يستطيع أن يعطي تعريفا
واضحا للنصر .

فبينما يهوى مهزوما — مُختفرا —
تدوى في أذنه التي كُفَّت
أعباء الانتصار البعيدة
واضحمةً ومُعذِّبةً !

(١٨٥٩)

■
الصباحُ — مَكَانُ للندى —
الجَنَاطُ — تُعَدُّ في الظهيرة —
ضوء ما بعد العشاء — للزهور —
والأمراء — للشمس الغاربة !
(١٨٦٠)

■
أحبُّ نظرةَ النَّزْعِ ،
لأنى أعلمُ أنها حقيقية —
فللبشر لا يَخجلون من الرَّجْفَةِ ،
ولا يتظاهرون ، بالوَجَعِ —
العيونُ تُغشى لمرّةٍ — هذا هو الموتُ —
مُحالٌ أنْ تتصنَّعَ
قطراتِ العرقِ على الجبينِ
تلك التي يَنْظُمها الألمُ بيسرٍ .
(١٨٦١)

■
ماذا لو قلتُ إنني لن أنتظر!
ماذا لو دفعتُ البوابةَ الجسدية —
وتسللتُ هاربةً — إليك !
ماذا لو برَّيتُ هذا الفانى — تماما —
لأرى أين جرحنى — هذا يكفى —
ثم أتقدمُ حرةً !
لن يستطيعوا أن يمسخوني — بعدُ !
للمنازلة أن تصيح — وللبنادق أن تناشد
لا معنى لهذا — الآن — عندي —
تماما مثلما كان — الضحك — منذ ساعةٍ خَلَّتْ —
أو مثل وشاح — أو عرضٍ جَوَّالٍ —
أو مثل مَنْ مات — بالأمس !
(١٨٦١)

■
إننا لا لحدُ ! فمن أنت ؟
هل أنت — أيضا — لا أحد ؟

إذن أليوجد اثنان مِنّا ؟
 لا تَبَحْ ! سيطنون — كما تعرف !
 ما أتعس — أن تكون شخصا ما !
 وكم هو فاضح — أن تردد مثل ضِفْدَع —
 اسم شخص — طوال يونيو —
 لستنتقم مُعْجَب !
 (١٨٦١)



- 361 -



ما أستطيع أن افعله — سأقله —
 حتى وإن كان صديرا مثل نرجسة —
 فما لا أستطيعه — ينبغي أن يَظَلَّ
 مجهولاً للإمكان —
 (١٨٦١)



- 1212 -

الكلمة تموت

حين نقال ،

هكذا يقول البعض .

وانا أقول إنها

تبدأ الحياة

في هذا اليوم فحسب .

(١٨٧٢)

مواش

- ترجمت القصائد طبقاً للنص الوارد في مجموعة القصائد الكاملة لإميل ديكتسون .
والتي قام بإعدادها وتطبيقها : توماس هـ . جونسون . انظر :

Thomas H. Johnson (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson*,
(London : Faber and Faber Ltd—, 1975) .

- لا توجد عناوين للقصائد ، والأرقام الواردة من وضع توماس جونسون والذي قام
بترتيب أنطب القصائد وفقاً لما يلتزم أنه التسلسل الزمني لكتابتها .
- للتاريخ الوارد في نهاية كل قصيدة هو التاريخ المفترض لكتابتها ، ويلاحظ أن كل
التواريخ تقريبية .
- تم الإبقاء على الفواصل وعلامات الترقيم كما وردت في نسخ المخطوطة الأصلية
التي خلفتها الشاعرة ، رغم عدم ملاسة هذه العلامات لحايات في سياق الجملة
العربية .

(المترجم)

الويل لى



كانت تمنى كثيراً حين لا يرسل الهزار الكهنة ، أو يتساقط المطر أثناء الفسيل ، ولم تستطع أن تحلم بحياة أفضل ، وكنا في البداية نضحك كثيراً لتعلقها الشديد بالكتاب المقدس . لكننا توقفنا عن الضحك فيما بعد ، وكانت دائماً تطلق على الحياة قاتلة : أهـ .. الويل لى !

كانت كثيرة اللق على أطفالها الثلاثة ، وتحلم دائماً أن ينالوا قسطاً وافراً من التعليم ، ويحصل الوالد على وظيفة مرموقة حين يكبر ، وتتزوج كلتا الفتاتين في الكنيسة ويحافظن على عذريتهن .

كانت تترجم بطريقة شرعية في الكنيسة ، وأنجبت ثلاثة من الأطفال : روبرت ، جانيت ونيكسيا ، وأصبحت تربيتهن مثلها مثلها ، وiser متاعبها . وكانت حين تمنى لتتطلب شيئاً ما تتنهد كأم صاحب الهموم ، وتقول دون التوقف عن التفكير في أطفالها : أهـ .. الويل لى ؟

كانت تزوجت بطريقة شرعية في الكنيسة ، وأنجبت ثلاثة من الأطفال : روبرت ، جانيت ونيكسيا ، وأصبحت تربيتهن مثلها مثلها ، وiser متاعبها . وكانت حين تمنى لتتطلب شيئاً ما تتنهد كأم صاحب الهموم ، وتقول دون التوقف عن التفكير في أطفالها : أهـ .. الويل لى ؟

* نادين جوريدير Nadine Gordimer الحائزة على جائزة نوبل عام ١٩٩١ من مواليد ١٩٢٣ في مدينة سبراجز بجنوب أفريقيا وتعيش الآن في جوهانسبرج .

كتب ١٠ روايات ، ٧ مجموعات قصصية ترجمت أصلاً إلى لغات عديدة .

كانت أصلاً قبل حصولها على الجائزة معروفة من قبل حكومة جنوب أفريقيا بسبب وجهات نظرها السياسية الجريئة بمعارضتها لسياسة التمييز العنصري .

لم تكن تشكر من معرفتها بصحوة وجوه مكان
للطفلة ، بالرغم من ليلتها ، وورغم ما تطعت في
الكنيسة ، ولم تكن تلك الشجاعة الكافية ، أو الحرية
الكافية ، أو حتى التحطم المناسب للمطالبة بحقها بحق
اولادها في المكان ، لكنها كانت تستطيع أن تفكر لقط في
مكان لهم ، يفرق فيه ، حتى لو كان مشاركة مع الرجل
الابيض الغريب .. كانت تعلم تماماً أن ذلك شيء صعب ،
فلم تشأ ، كأمرأة محافظة ، أن تمسك من الصيب ، وإنما
كانت تقول : لقد جئت إلى هذا العالم بطريقته !!

كانت تتمنى الكثير للأطفال . وكان يبدو أن أمنياتها
بسيطة وعادية ، لكنها أبدت لم تكن كذلك . استاجرت
حجرة للأطفال في بيت أحد الأقران ليس بعيد من
موقعنا . وكانت تدفع لطعامهم ، وتدفع على زيارتهم كل
يوم أحد ، وكان على ابن الأم أن يتدبر أمر ذهابهم
للمدرسة بانتظام ، ويمنعهم من التجوال في الموقع بعد
الظلام . كانت سارا تؤمن بالتعليم مهما تخلف الظلام .
لكن روبرت كان يخدم في ملعب الجولف في كثير من أيام
دراسه ، مما جعلها تزار بجمل وتبقى : لماذا .. لماذا ..
لماذا ؟؟؟

فلتج روبرت يده ويغرض بنسلة ستة يقبض عليها
وسط داف كفه ، وكانت « فيلسيا » تجرى صارخة من
الظلام ، والشوارع الليلية بالحدائق ، واللبل كما يفيل
بقية الأطفال . لكن سارا رأت ذلك شيئاً غير طبيعي
فيمثل بهم إلى مدرسة داخلية في « ناثال » بعد أن حصلت
قائمة الطلاب التي سيحتجزونها ، وتتأققت مع زوجها
عند البرابة الخلفية . وتذكرت الجنيهات التسعة التي
تملكها في مكتب البريد ، وعرفت أن باستطاعتها توفير
لجرة القطار مرة في العام .

كان الأول يقضون الكريسماس وبقية الإجازات في
المدرسة التي تبعد ثلاثمائة ميل عن البيت ، وقد طعموا ،
وجعلت « سارا » أرى رسائلهم الطفولية الغامضة
والخالية إلا من طلبتهم .

كانت من وقت لآخر أقدم لها بعض الطوى لإرسالها
لهم . وذات يوم تلقيت رسالة من جانيته بعد أن أرسلت
إليها هدية . كانت الرسالة مهذبة ومليئة بعبارات
الشكر ، وإيماءات السرور الذي تسببت فيه الهدية .
رغبت سارا في قراءة الرسالة حتى تتأكد إذا ما كانت
رسالة مهذبة ، وتبحث على الاحترام لم لا ، وبعد قراءتها
بدت فوق وجهها نظرة ارتياح شديد ، ثم طوت الرسالة ،
وقالت : أعرف أنهم هناك يمتنون بهم .

كانت تزجر لأبنائها حجرة بجوار موقعنا في إجازتهم
الصيفية . وكانت أشعر بالخجل من ذلك ، حتى طلبت
منها أن تحضرهم معها في الغناء ، إذا أرادت . وذات يوم
ذهبت إلى المحطة لاستقبال أبنائها بعد أن أرادت لستانها
الاسود ، والشمال المزككي ، وتطلعت ببعض الكرامة
والعزة القديمة . ولم تكن فظة مثل النساء السوداوات
الأخريات اللاتي يتطلعن بالانكار والأزياء الأوروبية
المعاصرة . ذهبت مبكرة لأن قديمها تملأها . ولم يكن
بمقدورها أن تمشي بسرعة . وظلت طوال اليوم بالخارج ،
فانتابني الغضب . لكنني حين رأيت أبنائها الثلاثة معها
شعرت بفرحها ، ولم أقل شيئاً .

كانوا طيبين . ولم أر أبدأ ملهم . كانوا يتحدثون
بصوت خفيض . ولا يعرفون التلطف ، ولم تكن تحركاتهم
تسبب ضيقاً لأحد . كانت الفتاتان تجلسان بهدوء في
الشمس تحت حائط حجرة « سارا » بعد أن تنتهيا من
غسيلهما وتصنعنا القيمات من الصوف الاحمر ، وكانتا

تضحكن سراً ، ولا تطلبان شيئاً على الملا ، وكانت ابتهامتها جميلة ، لكنها وقورة وبمجة ، لا ترحى بالسرور . أما الوالد فلم يكن يهتم أبداً ، وكان يجلس عند السور يلتقط قطعاً صغيرة من العصى والحجارة ، وعندما قدمت له مسدس الماء الذى نسيه طفل ما فى أحد الزيارات ، تناوله ، كانه عذاب ووجهه فى حقيقته .

ابتهمت سارا ، وقالت بفخر : اوه .. مام .. إنه لشيء كبير بالنسبة له ان يحصل على هذه البندقية . إنه يشعر الآن انه ولد كبير .

لم يكن مسموحاً لهم بالتجول خارج الفناء ، أو إرسالهم فى أحد المهام إلا بصحبة أمهم ، أو على مسئوليتها ، فاعتادوا النظر إلى الخارج عبر البوابة ، وكان ان اختلفت روبرت ذات مرة . ثم عاد أثناء تناول وجبة الغداء ، بأقدام ملطخة بالتراب ، وملابس تغطيها الاعشاب .

كانت « سارا » تشكو طوال الصباح وتقول : أهرق المكان الذى ذهب إليه . إنه فى ملعب الجولف .

بكت لكن ما أعجب بكاهما لم يكن غضباً عنيفاً ، وكانت تعرف انه لولا ذلك الالم فى قدميها لاسرعت وراه .

استقلوا القطار وعادوا للدراسة عاماً آخر ، وكان من المستحيل ان تعرف ما يشعرون به ، لكن جانيت البنت الوسطى كانت تيكى قليلاً ، فليتسمت سارا وقالت : إنها ذكية وباهرة ، وسوف تصبح محطمة ، إنها الآن فى المستوى الخاص ، ويبدو جسدها كجسد امرأة شابة .

كانت سارا متيقنة من وجود مكان لجانيت ، ولم تستطع أبداً ان تخفى ابتهامتها كلما تذكرت هذا اليليق ، اما فيليسيا ، التى كانت فى نفس الفصل . فقد كان التفكير فى مستقبلها أمراً غامضاً .

لم يعودوا مرة أخرى إلى فنائنا ، وأصبحت قدم سارا أكثر سوءاً ، مما اضطرها إلى التنقل عن الوظيفة ، والاكثفاء بالقليل من الفسيل فى منزلها ، ولم يكن ذلك كافيًا للطعام والإيجار ، فعاد الأبناء للبيت ، وعاشوا مع أمهم ، والتمتوا بمدرسة قريبة ، فكنت ترسلهم لرؤيتى ولم يحدث أبداً أن طلبوا شيئاً . وإنما كانوا يقفون فى الفناء الخلفى بمسبح حتى أراهم ، فأتوجه إليهم ، وعندئذ كانوا يجيبون على أسئلتى برقة شديدة ، ويعين كبيرة تنطلق إلى أى مكان ، لكنها نحوى .

كان يأتى أحدهم فى كل مرة بمفرده ، وكانت جانيت أكثرهم محبة . وعرفت ان الأم مازالت تعاني من الالام فى قدمها ، ولذا لم تعد قادرة على الفسيل ، وأنهم مازالوا فى المدرسة لم يتركوها ، لكن شعوراً غريباً كان دائماً يتنبأنى انهم يعانون ارتباطاً ما ، ليس بسببى ، وإنما من أجل .

لم أستطع ان اتخيل ما صارت إليه حياتهم ، لكننى كنت أشعر أنهم يعانون من الفقر ، وكنت عادة أقدم برتقالة لكل منهم ، وبعض الملابس القديمة ، ثم مضى وقت طويل ، ولم يأت أحدهم لزيارتي ، فاضلبنى القلق ، وبحث أسأل بعض الفتيات السود الأخريات : كيف حال سارا ؟ وهل شامتتها إحدان ؟ .. قالت إحداهن : سمعت انها مريضة ، وأن قدميها تؤلأها .

قالت ابنتى ذات يوم ، وهى تنظف طاولة المطبخ : أن زوج سارا لا يصل .

قلت : ماذا ؟ .. لا يصل ؟ وكيف إذن يديرون حياتهم ؟

قالت كارولين وهي تهز كتفها : إن سارا لا تستطيع ان تعمل .

قلت : اهرق ، لكنهم يجب ان يأكلوا .

أشارت كارولين إلى أن الوالد الصغير يعمل في محل الإلبان الخلفي وكانت تعني أنه يقوم بعمليات الترتيب وتنظيف الأرضية ، فطلبت منها أن تذهب لرؤية سارا ، لتعرف ما إذا كنت أستطيع عمل شيء ما للمساعدة .

عادت كارولين وقالت : لقد حصل نرج سارا على وظيفة أخرى ، تناسبه كرجل عجوز ، بدلا من تلك التي كان يعمل بها .

سألت : وبماذا يمكنني مساعدة سارا ؟ هل لخبرتها عن رغبتني في مساعدتها ؟

نظرت كارولين نحوي ، وقالت بشفقة صبر : كتنني لم لهم : لقد حصل زوجها على وظيفة أخرى .

ذات صباح من أحد أيام الثلاثاء توقفت كارولين عن كمي ملايسها وجاءت تقول لي : إن ابنة سارا في اللغاء . ثم عادت بسرعة تواصل الكمي .

كانت جائت ورافة تحت شجرة اللؤل ، تحرك قدمها المعاري ببطء فوق الأحجار ، وعرفت من الطريقة التي تالف بها ، أنها جاءت منذ وقت طويل ، وكانت صامته حتى لاستطاعت كارولين .

تحركت بصعوبة وهي تراقب خطواتها ، وقالت : صباح الخير مام .

لم تعد لفظة صغيرة ، وقد تمزجت بطنها المستديرة الطفولية حتى منحني فخذها وكانت سترتها للأصعية ترتفع مع ارتعاشة ثديها الذي كبر ، وكانت ملايسها قادرة

ورقة ، وترتدى قرطاً من التماس الأصغر في أنفها الصغيرة . وكان القرط منقرفاً يقطع صغيرة جداً من الزجاج للثلاثه ذي اللون القرمزي .

قلت ورافة تنظر إلى وجهي ، ورأسها لا يتحرك ، فقلت وأنا أعلم أنني لا أتحدث الآن إلى طفلة : سمعت أنك تمنين مشكلة ما يا جائت .

قلت بصوت مايزال طفولياً : نعم مام .

وهل تراه والدك وظيفته ؟

قلت وهي تهز رأسها ببطء على سارا : نعم مام .. توجد بعض التماس .

سألتها :

وبماذا عن عمل روبرت ؟

لجأت بتعجب :

في محل الإلبان ؟

ثم نظرت إلى قدميها .

للتكرت خوف « سارا » ، قالت : لم تحصل فليسيا على وظيفة في أي مكان ؟

قالت البنت بضعف بصوت خافت :

لقد رحلت مام .

قالت وقد هزمتي مراتها :

لقد .. ماذا ؟

قالت بصوت لكش غوطاً حتى سمعتها بصعوبة : لقد رحلت إلى بلومفوتين مام .. لقد تزوجت مام .

أهتبت وقالت :

ذاك شيء جميل .. شيء جميل جداً ... ليس كذلك ؟ ولابد أن سارا سعيدة جداً .

صعدت جانيته ، رام نكل شيئاً .

إنّ فانت الآن وحده في البيت يا جانيته ؟ أما زلت
لتدعيني للمدرسة ؟ وهل ملاقات ترغيبين في أن تصبغني
مطعمة ؟

كانت متأكدة أنّها ستدعيني .

قالت بخجل :

إنّني في البيت مالم .

قلت :

في البيت ؟

أجابته بصوت مخفوق :

نعم .. إنّني في البيت مع أمي .

قلت بصوت عال :

هل تعني أنّك في البيت كل اللوات يا جانيته ؟

إنّني في البيت مع أمي لأنّها الآن لا تستطيع اللقي
أبداً .

وهل لا تدعيني إلى المدرسة أبداً وتقومين برعاية أمك ؟
— نعم ... مالم .

كانت تنظر إلى قصبتها نظرات ثاقبة ، وعينها
مفترجتان عن آخرهما ، ثم رابت رأسها ، وصوت
نظراتها نحويّ من أدنى اهتمام لورخاء ، وكانت كانت
تنظر إلى وجه الشمس وهي صماء .

قلت بنظير الصوت المألوف :

— انتظري قليلاً يا جانيته فعدي الأشياء لك .

ثم مرحت إلى الدليل ، وانتفعت نحو العوالم ،
وأخرجت مستنثاً وجوهة من القطن الجيد ، ولحوتها في
روضة واحدة ، وهذه ستدعيني إلى المسألة عدت إلى
حجرة النوم ، وتلقاها خمسة شملكات من كيس تقدي .

كانت جانيته ملائمة واقفة في الفناء بنفس الطريقة
ويبدو أنّها لم تكن تعرف المكان الذي تلقف فيه .

قدمت لها الرضعة وقالت :

— اعتقد أنّها تناسبك .

ثم قدمت التقود وأضفت :

— إنّها لوالدتك .

قالت بحزن وإن كانت تقفد صوتها تماماً :

— شكراً مالم .

وطأ التقود في أحد أطراف الملاصق ، ثم طوتها مرة
أخرى .

كانت في الفناء لا أدري تماماً ماذا تفعل . وكانت
كارولين ترافيني من خلال نافذة الشرفة ، ثم ناديت فجأة :

— كارولين .. قدي الشيء لجانيته .

لم تكن كارولين تتناول إسطرها قبل الصادية مشرة ،
وبعد دقائق قليلة ، توجهت للمطبخ - فكانت جانيته
تجلس إلى الطاولة ، وأمامها فنجان كبير من الشاي ،
وثلاثة شرائح من الخبز ، وبعض الزبيب .

قلت :

— هل الإططار جيد يا جانيته ؟

لزاحت وجهها عن الفنجان ، وابتسمت ابتسامة
حزينة وباعثة جداً ، وكان من اليسير قراءة الشغل في
عينها .

سمعت كارولين تتحدث معها ، ثم جاءت وقالت :

— سوف تهمل الآن .

ولفت جانيت في الفناء مرة أخرى ، والريشة في يديها .
وشعرت بالمرارة من لجلها وأنا أبتسم وأقول :

— وداعاً جانيت وأخبري سارا تنياتي لها بالشفاء ،
ويجب أن تعودى لتخبريني عما صارت إليه .. إليه ؟

لم تقل شيئاً ، وكانت تتصارع وتجادل حتى لا تفقد
السيطرة على نفسها ، لكن جسدها بأكمله اهتز من شدة
البكاء ، فهدت عينها أكثر انساعاً وأماناً .

قلت :

— ماذا حدث يا جانيت .. ماذا حدث ؟

كانت تبكي فقط ولا تتحدث . حاولت أن تجلف
الدموع من فوق ساعدها وهي تنظر حوالها بغضب ،
بحثاً عن مكان تسمح فيه دموعها ، وأست أدري كيف
استطاعت أن تستخدم الريشة لهذا الغرض .

قلت :

— ماذا حدث يا ابنتي ؟ توقفي عن البكاء وأخبريني
بما حدث .

حاولت أن تتكلم لكن دموعها المرتطفة حالت دون ذلك ،
ثم قالت أخيراً :

— إن أمي مريضة جداً .

وراحت تملأ البكاء والارتجاف ، وقد تجعد وجهها ،
ثم حكت أنفها بذراعها المبلل في يأس شديد .

قلت :

— ماذا كان يهمني أن أتعلم من لجلها ؟ وماذا يجب
أن أتعلم ؟ ثم نظرت إلى جانيت وأضفت : ما هو مديلي .
أعطيه لها .

كلمات

عندما كانت الطفولة منى
 كان لي عمرٌ شاسعٌ وهلاهُ
 كانت الأرضُ إبرةً تنسجُ العشقَ بقلبي فتستقيقُ الحياةُ
 كنت لا أعرفُ الجنونَ ولكنْ
 كان للبرقي في دمايِ انفلاتُ
 أمسى السوءُ والعيبُ ليسَ ، هلْ
 تعرفُ الذاتُ ما تكونُ الصفاتُ
 ولَمَدَ العشقُ داخلَ الحكايا
 أُنْسى منى والعيشُ الرواةُ
 أه يا أعذبَ المواقيتِ لو تُدركُنِي والحروفُ بي تقفأتُ
 إنسى الآنْ خمرةً واشتعالُ
 وَنَدَى الجمرِ والشمسُ السوداءُ
 كبرتُ حولَ السماواتِ والأرضِ وألقتُ أطيارها الشجراتُ
 فلماذا في موطنِي يصغرُ الحرفُ ولا تحبو في يدي الفيماتُ ؟

ليلة واحدة تكفي



جميعاً تقريباً ، إلى لحظة الاستقبال وقت بعيداً . حين
أحس من نافذة القطار ، جريت إلى بيت صني ، جريت
كما لم أجر لي حياتي لأصل قبلهم هم الذين يركبون
سيارة لجرة . لم ألتفت لأحد ، وإن كانت أنظر كل من
شاهدني تلتفت نحوي ، وصلت قبلهم بهللك ، مغفوع
للنفس ويسمى يتنفس بأم أستلح اللطف إلا بكلمة
واحدة « جاء » ، وبس في يدي الجنيهات الخمسة التي
شجعتني على اتخاذ القرار بالسفر .



رغم بلوغني الثالثة عشرة هذا العلم ، فلما لم أفسر
بأني إلا مرة واحدة ، انتهيت للزوجة ، مرات عديدة ،
أن أسأل لكتي لم أفل . حين سألت بعض أصدقائي
لقضاء الصيف في الإسكندرية ، عرضوا علي السفر
معه ، لكني اعتذرت ، لم يكن هناك سبب ملتح
لاعتذري في نظري ، وإن كان السبب الحقيقي يمكن لي
عدم قدرتي على دفع المبلغ الذي اقترحوه لمشاركتهم

ستظهر النتيجة بعد يومين ، هكذا أظنوا في الصحف
، وهكذا أزداد قلبي ، أعرف ما سيلعبه والذي إذا
رسيت ، وأعرف أنني لا أستطيع مواجهة أحد من أقاربي
أو أصدقائي آنذاك ، وأنا أرى الجميع حولي يخطون
استقبال ، ويبتعدون النتيجة بصبر وتوتر أكثر مني ،
وبما أنني لست على ثقة من نجاحي ، فقد وصلت إلى قرار
أنني لابد أن أترك البلدة . أن أبتعد ، أظفر إلى نفسي ،
أثقل الخبز وحيداً ، دون أن أرى وجهاً أعرفه ، إذا
تجعت عدت إلى البلدة وواجهت الجميع ، وإذا لا فسر الله
... فهو فراق بيني وبين البلدة إلى الأبد .



في محطة السكة الحديد ، قطعت تذكرة إلى القاهرة ،
بقي معي ثلاثة جنيهات وبقعة قروش ، الجنيهات
الخمسة التي حصلت عليها جامتي من صني ، حين
بشرتني بوصول أبنها طراد من القاهرة ، كانت تنتظره
على أحد من الجسر كما يقارن ، ومن دعيتا ، المعلقة

لننسى لا داعي للعباة ، فلا عمل ينتظرني ولا أحد يسأل عني . كان ذلك يمتحنني .

موت بدوية مياه ، حلت إليها ، وأفرغت مثائتي جسدت على مقهى داخل المحلة ، طابت كويا من الضاي ، واشتريت كمكة بسمسم أكلتها مع الشاي بمتعة شديدة ، وأنا انتقل إلى المسافرين والقادمين ، وإلى تعبيرات الوجوه ولهايتها على المشاهدة أو الوصول .

لنزاوية تصفحة من اللقي ، كان البعض يؤدون صلاة الظهور جماعة كلما سمعت الأذان أو رايت أحدا . يصل يتتأبني تائب ضخم لثديان عن الصلاة . وأتساءل : متى أستأنف صلاتي ، وأنهى هذا الانتطاع الذي دام أكثر من سنتين . دون أن يعرف والدي . إنه يقن أنني أؤدي الصلوات في موعدها ، وحسب الله أنه توفى عن إصراره على اصطحابي معه إلى المسجد ، كما اعتاد أن يفعل لسنوات والتمس في ذلك على يوم الجمعة ، وكنت أحرص على أن أكون طاهراً ذلك اليوم ، ساعدني على ذلك أن موهب استعصامنا الأسبوعي حدثت أمي صباح كل جمعة . وكان ذلك الوقت هو الأنسب لي ، فيأتي موهب الصلاة ، وأنا نظيف الجسم ، طاهر البدن ، أصل دون تائب الضمير . وقد حدث ذات جمعة أنني لم أستعمل لتواضع شبيب طينا ، واضطرت أن أتوقفا وأنا « نجس » والذهب مع والدي ، وأصل الجمعة ، وأنا غير راض عن نفسي .

كانت أمي تسخن الماء حتى يقطر من الطيلان ، في وعاء كبير ، فوق بابو الجاز ، ويجهزني وعاء أسفر لتبريد المياه . يتحمس أخي الأصغر وأختي ثم تدهني لي لخلول الصمام ، وتخرج . كانت تمر على تحميمي بنفسها إلى أن طلبت منها التفراف عن ذلك ، رفضت وإلى آخر مرة لم

رحلهم لم يكن لي مصروف خاص . كنت إذا احتجت مبلغا من المال طلبة من أمي أو جدي ، ونفرا ما طلبت من أمي ، أخاف أن أطلب منه ، أخاف أن يرفض طلبي ، ولا أريد أن أصرجه أو أخرج نفسي ، فلما أصره .

المرّة الوحيدة التي غلظت فيها البلدة كانت مع بعض زملائي في الفصل ، حين أركبونا عربة لوري لتقلنا إلى مركز المديرية ، لفحصنا في أحد المستشفيات ، لم تقع عيني على شيء يذكر ، كان الممر يسقط ، ولم أر إلا الوحل في الشوارع ، والمطر في المستشفى ذهبت في الصباح ، ومنا بعد الظهر ، ولا أنكر إلا البرد الذي أسمعنا ونحن جلوس على تلك خشبية بملايسنا الداخلية استعداذا لفحصنا .



لا أنكر أن للفرجة كانت تمرني والقطار يقطع الطريق إلى القاهرة ، انتظر من الثلاثة بدعشة مصطنعة ويمتد لا تخفي على من ينظر نحوي .

لم أعمل أي متاع ، لافنديا صيف . وكنت أريدني بنظرتي أسود وقميصا بدميات سواد وبيضاء ، وهذا اشتريته حيناً . في جيب البنطالون الخلفي يطلقني الشخصية والجنهات الثلاث ومضحا لا يفرانتي وإلى أحد الجيوب الجانبية الشكا لتي لا تتعدى أربع أو خمس « برايز » من الفضة لم أكن أحمل ساعة ، فالمساعة التي اشتريتها لي جدي تركتها في البيت ، لم ألبسها لأنني لئس أنها تسقط على جسمي كله ، وأبسى على رسفي فقط . وكنت عزولاً عن لبسها .



لصايتي مدهشة حقايتها من الزحام الشديد الذي تلباني في لحظة نزول من القطار على مهل ، فليس ورائي ما أسمى إليه سوى البعد عن الجادة وقد أبتعدت خمس

كل ذلك عن يالى وقلت : « وقتها يحلها الحلال » على رأى والدتى .

التهنى للحلات بما تحويه من انبىاء كثيرة والزحام الذى لم اشاهد منه فى حياتى والفنيات الجميلات السافرات على الارصفة، فمضت : أنت فى القاهرة حين أهدى إلى بلدى ، إذا نجت ، سألقى على زملائى مفلمراتى فى القاهرة سأفترق لهم مفلمرات لم يسمعوها بمثلا ، كم استمتعت إلى مفلمراتهم ، وإنه انهم يكذبون . يحسروهم عند الحديث عن النساء ، لم اكذب ، ولم أفترق المفلمرات بشانهم ، لكنى ساقط ، أنا حتى الآن ، نذم مرور أربع سنوات على رجوعتى لم اعراف امرأة . أخل من النساء ، لا اعراف كيف اكلمهن لارتبه فى حضور أى امرأة ، حتى لو كتبت عجزوا فى عمر جدتى ، يترتنى ، وألم بين ، وأتطلع سرا إلى وجههم ويصدرون وسيلتين ، لكننى لا اتقدم خطوة واحدة أبدا من النظر .

مطمع للفول والفلافل ، وزحام شديد ، ألق فى الطابور ، أطلب من البائع خمسة سندويشات وطبة مفط ، أأخذ فى خمسة وطريق قرشا من الجنيه ، قلت طار الجنيه .. بهذا المخل غذا فى مثل هذا الوقت تكون تقوى قد نفدت ، أبعدت الخاطر عن ذهنى ، وقلت : وقتها يحلها الحلال .

أخذت السندويشات ملفوفة فى كيس ورأى ، مع طبة المخل ، وقلت حوى ، لا تخيل نفسى واقفا وسط هذا الزحام ، أتناول الطعام ، لأجل أن كل أمام كل مؤلف ، أريد مكانا أستريح فيه ، وأتناول طعامى بهدوء .

ما إن أحت ملهى حتى ملت إليه ، يشايقنى لزنحام المقاهى هنا ، للتكثيف زاوية بعيدة ، وجلست إلى طاولة

أخلع ملاهى الداخلية أمامها ، وأصرت على مفلمرتها الحمام ، ففهمت ولم تعد تبخل الحمام معى أبدا . أغسل جسمى بالليفة والصابون ، أدعكه بشدة . ويغار للماء يملا المكان وأقبل أن أدلق الماء الدافئ فوق جسدى ليزيل الأوساخ والصابون ويشعرنى بالراحة ، تلتى أمتع اللحظات بالنسبة لى ، فأنذاك يكاد شىء يخفى بالرفقة ، وبالصابون وتخلاتى الخلسة أفرغ ثوبى ، راميا بعرض الحائط الحرقان الذى سيسببه لى الصابون حين التبول ، وما يعزى أنه لا يستمر لأكثر من لحظات .

تذكر ذلك ، جعل عضوى ينتصب ، أمس كان الجمعة ، وأنا ما زلت طامرا ، من الممكن أن « أتوضأ » وأصل الظهر الآن ، لكن ذلك يتطلب خلع الحذاء والجورب ، ثم لئنى سالتوسا ؟ فى دورة المياه .

فر فى ذهنى ذلك ، نهضت متوجهها إلى دورة المياه لأتوضأ لكنى لم أتوضأ ، وانتهى الأمر حين سمعت بالتبول أن تخفى على الرفقة ، فافترت ، ولم أعد مهيا للصلاة حتى أستعم ذلك ما يحدث معى مرتين أو ثلاثا فى الأسبوع ، وأخجل أن أطلب من أمى أن أستعم لحيننا أذهب إلى الجامع لأستعم بماء باره لى حمام وحيد ، فى دورة المياه ، محالنا أن يراى أحد أمره وقد كنت أتسلل إليه أحيانا لأفرغ رجليتى ، فله كان بالإضافة إلى حمام بيتنا المكان الوحيد الذى يمكننى أن أخلع ملاهى فيه ، وأنا مطمئن .



خرجت من دورة المياه ، ومضيت دون أن ألقى نظرة على المقهى ، قطعت الميدان ، وسرت فى أحد الشوارع متسكما ، ألتزم على وجوه المصالح .

مرت على ذهنى فكرة البيت والأكل والشراب ، أبعدت

متفائلة ، ربما ركنوها في الداخل لعدم صلاحيتها لغيره
وضعت السنديوتشات عليها ورايت يد الجرّسون تمتد
لتضع احدى كوبي ماء ، فطابت منه كوبا من الشاي .

اكتت السنديوتشات بسرعة ، لا ادري لماذا ؟ مظلتا
حولي لاري ما إذا احد يراقبني ، لا احد يهتم بأحد ،
اللاميون يهتمون بلحيم وهم المتواجدين داخل المقهى ،
وباقى الزبائن يجلسون على الكراسي على رصيف الشوارع
يتابعون المارة في سرهم ويتحدثون .

شربت كوب الماء وكوب الشاي ، وجدت سالي
ألمى ، مشيت كثيرا ، لكني ما زلت رغم تعبى أرغب في
السج فالشوارع كناية والحالات أكثر .

لا اسير في اتجاه معين ، أتبع خطراتي أتنوّهني ،
أترقب أسمع دور السينما ، كلها اسمائها غالية ،
لا يمكنني أن أمضها حتى ولا في الصلاة ، لابد أن احافظ
على المبلغ الذي أحصله ليكتفي لي طول فترة ممكنة ، قد
تظهر النتيجة غدا ، من الممكن أن أترد زحاجة كولا ،
وأشترى قليلا من الب . فكرت في الصعود إلى إحدى
الحاصلات ، لتتقلني إلى حيث تشاء ، لكني ترددت ،
الأفضل أن أبقي وسط هذا الزحام ، وفي آخر الليل قد
أبها ألد أحد الساجد ، أو أحد القاصي التي لا تقفل
أبوابها إلا في الساعات الأولى من الصباح .



اعتقد أنني أدور في الشوارع نفسها ، لاني مررت من
هنا قبل ذلك ربما كان عيبط الليل وإضاءة الأنوار قد
جعل الأمور تختلط في ذهني،وقلت ألام سينما مترو ،
تعرض فيلما منظرية رهيبة ، أخذت ألتوجع على الصور
المروّضة على الأبواب ، هناك الكاهن يتسكّن مثل ،
ربما ينتظرون خروج من بالداخل ، ليختاروا بدورهم،وقلت

بينهم اتطلع إلى المارة تارة ، وإلى صور الفيلم « تارة
أخرى » ، فتيات صغيرات وتساء عواجز ، رجال
وشيوخ ، لولاد وشباب ، الأسعار فوق طاقتي، حين
ينخلون أنصرف .

فتأتان تضحكآن وهما تتوججان على صور الفيلم
رمقتني إحداهما بنظرة خبيّ لي أنها غير عادية ، لا تنتظر
الفتيات إلى الرجال هذه النظرة إلا لأسبب ، فمست لي
أذن زميلتها ، وتعلّمتا دعوى ، شعرت بالخجل ، أدت
وجهي عنهما ، هناك شابان يحويان حولهما ، ابتعدتا ،
ثم اقتربتا مني ، التفت ، التفت صيناي بعيني الفتاة ،
ابتسمت ، تبادلنا الابتسام ، أدركت أنها تهتم بمحادثتي ،
، علاني الانسراب ، صدرت تعليقات من شبان يقفون
أريفا ، التفتتا نلحيتهم ، تأملتهما،صغيرتان ربما في
سنتي ، ترتديان سراويل واسعة براقة ، وأثداهما نافرة
من وراء البلوزات الضيقة ، اقتربت تلك التي ابتسمت
لي ، وقالت :

— هل حجزت لحظة تسمة ،

قلت : اتكلميني ؟ ، أخبرت : هل حجزت لحظة
تسمة ؟ قلت بحزم : لا ، قالت : هل تنتظر أحدا ؟ قلت
بحزم أيضا : لا ، قالت : ألا تريد أن تشاهد الفيلم
ترددت ، لكنها قالت : نحن فتاتان .. وأبوس معنا أحد ،
أتحب أن تسجل معنا ؟

تعلّمت ، خطر بذهني أنهما تدومان نلسيهما على
حصابي لا ادري بهذا تمتعت ، لكنها قالت : الأفضل أن
يكون معنا رجل ... هل نحبك لك معنا ؟

لم اتكلم ، لكن يبدو أنها أدركت من ملامحي أن
لا مافع لديّ ، انطلقت لتقف في الظلّير ، وبقيت الأخرى
تقف بجاني ، لم أعرف ماذا أقول لها ، عرفت يداي ،

وتنهت بجملة ، لم أتلق بكلمة حتى عادت الأولى تحمل
التذكر الثلاث بيدها .

بدأت أفكر أن يكون دعوتهما سيأتي من تبعات ثقيلة
تتعلق بالثقوب ، فلا بد أن أعزهما تكفريا ، ولو زجاجة
كروا ، كم سيأتي منى ؟ لزحت للخطر من ذهني .

لكن حين بدأ الضجول ، غزيتي التوسل ، وقفنا في
الصالة الداخلية الأرض يطعها للمهيك ، ومرأيا بطول
الجدران وروابي على الجانب الأيمن ، هل أدرهما لتزويل
شء ؟ ما لظفني تساؤل يدور في ذهني : لماذا وقع
اخترهما من ؟ إن الضباب يملئين للكن ، فلماذا أنا ؟
نظرت إلى نفسي في المرآة ، هل أنا وسيم أعجب الفتاة
أبسمت ، ولم ألتفت لما كانت تقول الفتاة ، ضل في
الثامنة عشرة ، لم تظهر شعيرات لفته بعد ، وشاريه يكاد
يخط تحت أنفه ، ليس بالحنيف ولا بالسمين . جميل
الوجه والشار والآنك ، ليس هذا حكمي ، بل حكم من
عرفتهم في البلدة ، لم أكن تلك المرأة المثلثة التي كلما
زارت أبي وصاحفتني في البيت ، تكل تكلني بشيق مثلكة
« بكه حلو ومنفعله لحل » ، لفتت كئي شاب جميل ،
ومن الطبيعي أن تقع النساء في هواي ،
قالت الفتاة : نحن هنا .

أبسمت وقلت : لا مؤاخذه ، نخطنا صالة العرض ،
وجلسنا في أماكننا . وابتدأ عرض الفيلم ، استغرقت فيه
بكليتي ، لم يتزعزعي منه سوى يد الفتاة تمددا لتمسك
ببدي أحسست بالعرق يفرمني ، وتساقت لماذا لا أشر
بالسماعة ؟ ألم أكن أحلم بمغامرة من هذا النوع ؟ فكرت
أن انتهض بجملة الذهاب إلى دورة المياه ، وأخرج من
السينما ، وأبتعد عنهما . لكنني لم أنسل لم أعزهما على
شء ، بل هي التي اشتريت في ليس كريم ، ونحواته لي ،
فاخذته دون أن أشكرها ، تركيزي في أحداث الفيلم

تشتت ، لا أعرف بعد كيف أعامل النساء ، سائل قفلا
طول عري ، هكذا قلت في نفسي ، لأبد أن أتحرر ، أغير
معاملتي ، أشرهما برجواني ، أبدي لهما أنني شاب
ناضج . ماذا تظنان بي ؟ على كل حال انتهى الفيلم وكنت
مسرورا لذلك . فقد انتهت علاقتهما بي ، قبل أن تبدأ ،
هذا أفضل ، فانا غير مستعد لهذا النوع من المغامرات
الآن ، أمسكت كل منهما بأحد أذاعي ، وشرجنا من
السينما ، توقفنا على الرصيف قالت : أين تسكن ؟ هبط
قلبي ، ماذا ألول لها ؟ قلت : أسكن بعيدا ... بعيدا
جدا . ضحكك الأخرى وقالت : أين ؟ في القمر ؟ قلت
بحماس لا أدرى من أين وأتاني : شاكرا لكما جدا هذه
السورة اللطيفة ..

قاطعتني الفتاة قبل أن أتم كلامي : إلى أين ؟ ألا
ترافقنا .. هل مالت منا ؟ قلت نهشاً وأنا أبسم :
أرافقكما ؟ إلى أين ؟ قالت بدلال : تامل .. تامل .. أكل
السورة معنا .. نحن نسكن في المنزل ... تسهر قليلا ، ثم
تعود إلى بيتك .. الساعة ما زالت الحادية عشرة ... لم
أكن أرغب في مرافقتكما ، لكنني وجدت نفسي أقول :
مافى أشارت الفتاة إلى تكلتي ، وكبنا وهمسفت الفتاة
للصانق :
— المنزل يا أسطى .

ركبتا في الخلف ، وركبت بجانب الصانق ، لأبد أن
أبلغ الأجرة ، إلى الجحيم بالجنيهين ، تكفيني الفكة التي
بجيبى ، ولأرى إلى أين سننتهي هذه الليلة .



نزلنا أمام صارة كبيرة عالية . دخلنا مبسمين
وضغطت الفتاة على زر الدور الثامن في المصعد .
في الحديقة بررتي للشقة والأثاث . تخيلت نفسي كاتني
في أحد أفلام السينما ، جلست على كنب في صالة كبيرة

تدلت في سقفها نجفة لا تسمعها غرقة نومي أنا وأخي ،
قالت الزعيمة ، هكذا خطر ببالي أن اسميها فهي الأكثر
جرأة وكأنها هي الرجل :

— اهلا بك ... ماذا تشرب ؟

كاسينما تماما ، قلت : أي (حاجة)

أدارت المسجل على أغنية لام كلثوم ، بينما عانت
الفاتة الأخرى تحمل زجاجة خمر . ثلاثة كنوس لم أذق
الخير في حياتي ، لكن الليلة تختلف عن كل الليالي ،
سأبث لهما رجولتي ، وأتني خبز بكل شيء تناولت
الزجاجة وملأت الكنوس شربت كاسي دفعة واحدة ،
وملأنا ثانية والحرقان يسري في حلقى ومعدتي ، ومنعت
نفسى أن أسبل ، لكنني شعرت بوجهي يهتان بشدة ...

مدت يدها تلمس على شعري ، شربت الكاس الثانية
دفعة واحدة ، أيضا قالت : أليس من الأفضل أن تخلع
ملابسك !

ضحكمت ، قلت : أخلعها ..

وناولتني الفاتة الكاس الثالثة .

● ● ●

أنا لم أعد أنا ، كائن أنظر إلى شخص آخر غريب
أضحك وأثرثر ، قلت : لا مؤاخذه ... طول النهار ، وأنا
ألبس الحذاء ممكن أفضل رجلى ..

خلع جواربه ، ووضعهما في الحذاء ، ووضعهما
بعيدا . كانت الفاتة قد أحضرت له شيشيا ، لدخل تبول
وغسل قدميه ووجهه ، ونشف برفقة وجدها بالحمام
وخرج أكثر انتعاشا .

كانت الفاتة قد جهزت له كاسا ممتلئة قال في نفسه :
ومذا يعد ؟ هل انظر أشرب حتى السكر ؟

قالت : أخلع ملابسك ..

قال : وأنت ؟

خلع بنطلونه ولبس قميصه ، ووضعهما جانبا ، وجلس في
ملابسه الداخلية شرب الكاس ، وضحكمت الفاتتان ،
قال : ألا تخلعنا ملابسكما ؟ قلنا حالا ... حالا ...

بدأ يذندن مع أغنية أم كلثوم ، أدرك وهو سكران أنه
سكران ، بل إنه أكثر من سكران ، دأخ ، لأن الغرفة
تدور أمامه ، وهدت الفتاتان أربعة ، وأحيانا واحدة .
كانتا قد وضعتا بعض المكسرات أمامه ، كان يأكل
ولا يتسلى ، فقد كان يحس بالجوع ، ولم يعزما عليه
بطعام ، أصبح الآن غير قادر على البلع :

قال : يبدو أنني سكرت .

قالت الزعيمة بأسمة : ياه ... كده بسرعة وناولته
كاسا أخرى .

احتضنها وقال بتراخ : ألا تخلعين ملابسك ..

— حالا ... أخلع باقي ملابسك .

ساعدته على خلع الفاتة ، وربما فوق ملابسها على
الكتبة المجاورة ، شعر بشمول في كل جسمه ، وأن رأسه
يدور ، والأشياء تقبب وتضجر أمامه ، حاول أن ينهض
فترنح ووقع ، أمسكت الفاتة من تحت إبطيه . ورفلعت على
الكتبة ..

كان يتكلم الرغبة في إقبال عينيه ، والاستسلام للنوم .
لا يدري كم من الوقت سيحافظ على نصف أو ريع يقظته
هذه قالت الفاتة وصوتها يأتيه كله صادر من بعد
صمقي .

سأخجل لأخلع ملابسي ... أكمل خلع هذا ... قال
بصموية : لم يبق شيء ..

ضحكت وقالت : وهذا حدث بينها لتخلع له آخر قطعة من ملايسه وانفلت بها فوق الكومة وهمسدت وهي تبعد :

سأدخل لأخلع ملايس .

فتح عينيه نظر إلى نفسه عاريا ، يعتمد على كتفه في شقة لا يمر بها الاى نظرة بطرف عينه على ملايسه ليطمئن انها موجودة قربه ، إحساس من الخدر اللذيذ يسرى في كل جسمه ، يريد أن ينلم ، ماذا جرى له ، الغريب أن عضوه منتصب ، شديد الانتصاب ، أمسكه بيده ، اجتمحت رغبة أن يريعه وينام ...

لكن ما رآه أمامه جعله يجل ، ويفتح عينيه على سمعتها . حاول أن يهنش فلم يستطع جسده مخدر لا يطرأه ، أين الفتاتان ومن هذا الذي يراه أمامه رجل يشاب ، وشعر كث يغطي جسمه . يلف أمامه دون ملايس ، وعضوه منتصب أمامه كحربة . حاول مد يديه ليتمسك الرجل الذي يقترب منه أكثر وأكثر ، وعلى فمه استماعة رضا ، حاول أن يصرخ أن يتحرك لكن الرجل طوقه بفراعه وأخذ يطرده بالقبض على عينييه وأثنه وخديه وشفتيه ، بات كل محاولاته بالفشل ، في إيماء الرجل عنه . والأدنى أنه رأى رجلا آخر يدخل عليهما ويمسكه من ساقيه، اعصابه مخدرة . بلا حول ولا قوة والرجل الآخر يفتح ساقيه ، وشعر كث سيخا محميا يخترقه ، لا يعرف كم مرة اخترقه هذا السخ ، لا يعرف كيف انتهى الأمر ، فقد راح في سبات عميق .

حين استيقظ . كان الوقت قرب الظهر ، وجد نفسه ملقى على السجادة عاريا ، فزع وهو يحاول للغة ذكريات

الليلة الماضية شعر بالآلم في مؤخرته فهم كل شيء ضرب رأسه في الحائط عدة مرات ، تناول ملايسه وأرتداها ، ومار في الشقة كحيوان جريح ، يفتح الغرف ويبحث فيها عن أحد ، ولكن لا أحد .

قذف بفازة راما أمامه على الأرض فكسرها مائة قطعة كسر كل ما يجده في المطبخ من أشياء قابلة للكسر . لبس حذاءه وضرب بقضه خلف الابواب الزجاجية ... وفتح باب الشقة وخرج ، سال البواب عن سكن الشقة التي في الدور الثامن ... قال الرجل بهده :

— رحلوا هذا الصباح ... تأمل إنك ستفكر عند الظهر ... كنت سأصعد لأوقفك ..
سأله : من هم ؟

— لا أدري ... من الخليج أو السعودية ...
استأجروا الشقة لمدة أسبوع ... وغادروا اليوم ..
— ألم تسألهم عن أسمائهم ؟

— يا استاذ ... تريدني أن أعرف اسماعهم .. وانت الذي قضيت الليل عديم لا تعرفها .
هز رأسه ... وقال : معك حق .

سار في الشارع وبهذه خال من كل شيء سوى : كيف ينتقم . لكن كيف سينتقم ؟ ... وشعر كم هو مغفل ... وقف على سور الكوبري القريب ينظر إلى النيل . هذا النيل الذي يمر ببيلته ، همس لنفسه :

— أن تجدى الشكوى ... وإن يجدى أى شيء الآن ..
نظر إلى الماء وهو يجري،التقط حجرا ، ورماه في النيل وقبل أن يتحرك مد يده إلى جيبه ينظرون ليطمئن على الفكة التي معه ، أمسك يده ورقة داخل الجيب ، أخرجهما بسرعة ، كانت عشرة جنيهات .

تعقيبات وردود : فاروق عبد القادر

● رداً على ادوار الخراط :

بل .. الرؤية واضحة ، والتفكير صافي ..

السباعي ، الذي قدم دعماً مالياً للمجلة .

ولم تكن تلك كل ملاحظاتي حول « ٦٨ » لكن هذا ما يادر جميل عطية (« الأمل » ، ٢٥ / ١٢ / ٩١) وإدوار الخراط إلى الرد عليه وإن أعود لسا ذكرته رداً على جميل (« الأمل » ، ١ / ١ / ٩٢) . وإن كان ما زال يدهشني أنه سارع لكتابة هذا الرد الهش انتصاراً لصديقه . دون أن يجد شيئاً يبق عنده فيما هو منشور عن أعماله (شغل الحديث عن « ٦٨ » أقل من صفحاتي ، وشغلت قراءة أعماله حوالى العشرين) ، لكنني أعود لإلقاء بعض الضوء على النقطنين المسالفتين ، مبعث هذا

وإن تتخذ لنفسها « موقفاً » وإن تصدر عن « عقيدة » ... ورايت هذا سبباً من أسباب تمسرها . النقطة الثانية هي انني رايت في واقع ما بعد ٦٧ (وقد حدثت لهم ملامحه : أرض محتلة ، وجيش مهزوم مدمر ، ونظام مشن ، ورئيس متشغل بإحكام القبضة في الداخل ، واحتواء أي شكل من اشكال المعارضة الجادة . ثم العمل على إنشاء قوات مملعة قاصرة) أن الدعوة للتحرك من الالتزام بأي « موقف » أو « عقيدة » ... الخ « محاولة من محاولات هذا الاحتواء ، ثم ريمت بين تلك الدعوة وعلاقة إدوار الخراط .. التي كانت معروفة للقاصي والداني .. بيهوسف

● أود أن « أحرر » موضوع هذا الجدل ، خاصة أن رد الأستاذ إدوار الخراط (« إبداع » ، يناير ٩٢) قد ساق حشداً من الأسماء والتفصيلات والمصطلحات ، ولم يخل - كذلك - من غمز ولز ولز « أسلحة صغيرة » هنا وهناك . أصل المسألة ما جاء في حديثي عن مجلة « ٦٨ » (وأذكر بأنه كان تقديماً لقراءة طويلة في كل أعمال جميل عطية ، أو قهراً مفتوحاً في مستهلها) خاصة بتقطنين : الأولى تكرار قول المجلة إنها لا تصدر عن « موقف » ولا تطلب كُتبتها « بوجهة نظر الخ ، ونقلت عن الخراط « إن أخطر مزاق يمكن أن تتدلى فيه « ٦٨ » أن تضع لنفسها « بياناً »

الجدول وموضوعه

● صدر العدد الأول من المجلة في مايو ٦٨ : بين انقضاؤى الطليعة وخروجهم متظاهرين - للمرة الأولى من ١٩٥٤ - وتمسذى رجال الأمن لهم وإطلاق الرصاص عليهم ، في فبراير ونوفمبر . كان من الطليعى ظهور معارضة ذات مضامين مختلف في وجه النظام : تسائله عن الأسباب التى أدت للكارثة ، وترفض كياش القداء الصغيرة التى يقدمها ، وكان مضمونها أن المصريين حين خرجوا في ٩ و ١٠ يونيو يطالبون من رئيس النظام البقاء . فقد كان هذا مرهوناً بقدرة على إحداث التغيير في الداخل وعلى الحدود معاً . وكان من الطليعى أيضاً معنى النظام لاحتواء تلك المعارضة ، مستخدماً كل الوسائل المتاحة : في مارس من ذات السنة صدر « بيان ٣٠ مارس » الذى اعترف ، صراحة ، بأن المعارضة على حق ، ويهدم كفاءة الأسس التنظيمية التى كانت قائمة من قبل ، ووعد بعدم السماح بظهور ما أسمى « مراكز القوى » ووعد بمقابل ببناء ما أسمى « بدولة المؤسسات » . ونغنى عن القول إن أياً من هذين الوعدين لم يتحقق ، حتى رحل عبد الناصر ، وقام السادات بانقلابه وألفاً ذاتى

الشمالين : ضد مراكز القوى ببناء دولة للمؤسسات ١ وقد نذكر هنا أن تلك المعارضة قد تجلت بين فئات الشعب المختلفة : قام العمال بمظاهرات في مواقع متعددة ، وأصدر عدد من النقابات المهنية بيانات تتكلمن مع مطلب العمال والطلبة ، حتى القضاة أصدروا في مارس ٦٨ بيانهم الشهير ضد محاولات النظام احتواءهم في إطار « الاتحاد الاشتراكي » ، وضد محاولات إدخال عناصر غير قضائية في النظام القضائى ... الخ .

تلك بعض ملامح الواقع المصري الذى لا يمكن تجاهل النظر إليه بصدد مجلة تصدر أول أعدادها ، وتحمل تاريخ السنة ، ويبرز وجودها أنها تصدر خارج إطار مؤسسة الدولة التى تقوم بإصدار المجلات ، هل يستقيم النظر إليها دون وضع تلك الملامح في الاعتبار ؟

وقد عمد النظام إلى احتواء المعارضة بكل الأشكال ، وفي السياق الذى يعيننا ، فقد دعت أمانة « طليعة الاشتراكيين » . أو « ما عرف باسمه » التنظيم الطليعى - « إلى « مؤتمر للادباء الثمبان » عقد في مدينة الخوقازيق ، في ديسمبر ٦٩ ، تحت رعاية أمين هذا التنظيم ووزير

الداخلية ، وقد حفلت وقائع هذا المؤتمر بالكثير الذى يمكن أن يؤكد محاولات النظام ورجاله امتصاص غضب شباب الكتاب ، والعمل على استرضائهم ، وإصدار توصيات عديدة ذات طابع « تقدمى » ، ثم تلتها أبداً ، وإصدار مجلة جديدة للقصة لم تصدر سوى أعداد قليلة ... الخ . في هذا المناخ العام ، هل يصبح النظر إلى السياق « سقوطاً في شراره » تتسع تأمرى ، كما كتب جميل عليه ، أو « شطفاً بالأسف » عن الموضوعية .. كما كتب إدوار الخراط ؟

● وعندي ، فإن ادوار الخراط قد وُلق - من نهاية الخمسينيات لنهاية السبعينيات تقريباً - تحت مظلة يوسف السباعى ، هي ذات الفترة التى كان السباعى أثنائهما يتحكم في أقدار الأدباء والمتقنين من خلال مسئولياته عن كل الهيئات والمجالس ذات الصلة بهم ، والمناصب المتعددة التى تقلب فيها : سكرتيراً جديداً للمجلس الأعلى للفنون والآداب ، ورئيساً للتحرير ومجالس الإدارة في المؤسسات الصحفية المختلفة ، ووزيراً للتكافة والإعلام . هي ذات الفترة التى لى

شئها الانبياء والمثقفون (اليساريون) واستقبلون منهم بوجه خاص) عنقاً شديداً ، بلغ أوجه في الزج بهم إلى المختبرات والسجون ، وانتقل إلى مخازنهم في فرس المصل والنشر ، والتصديق عليهم في الحركة والسفر الخ .

طوال تلك السنوات كان إدوار الخراط آمناً في يومه وغده ، يعمل جواز سفره الدبلوماسي ، ويتنقل في العالم كأنه بيته الصغير ، فقد لا يبالقية ، وأرى إلى جبل يعصمه من الماء .

عن تلك العلة يقول الخراط إنه كان يختلف جذرياً مع آراء السباعي ومواقفه ، وأنه لم يتقدم لحظة في بيان هذا الاختلاف له ، وقد يكن هذا صحيحاً ، لكن وجه المسألة الذي يعنينا أنه لم يعان هذا الاختلاف لنا نحن « ا » بهارة أخرى : لقد غاب صوت إدوار الخراط تماماً ، وهو من هو - من جملة المعارك التي خاضها مثقفون من اتجاهات شتى من تسلط السباعي وهيمنة ، بل وغلب كذلك من دماره أخرى تتصل بصميم قضايا الثقافة والأوب : معركة القديم والحديد - معركة « في الثقافة المصرية » - الجدل حول « معنى الديمقراطية » - الصراع الطويل

حول قضايا « الكم والكيف » في الإنتاج الثقافي - معركة الشعر القديم والحديث - الجدل حول مسرحية « الفتى مهران » - دور الرقابة بعد ٦٧ - مؤتمر « الأدباء الشباب » بكل ملائسات الدعوة إليه وما أسفر عنه - ما عُرف باسم « بيان توفيق الحكيم ... » - الجدل حول إغلاق مجلة « الكاتب » في ٧٤ ، كم « الطليعة » في ٧٧ ، وهو ما قلّم به السباعي نفسه مرة من خلال موقعه كوزير للثقافة ، والثانية كرئيس لمؤسسة « الأهرام » .

(بل وتزيد الدهشة لو لاحظنا أن أعماله الإبداعية أيضاً تقلصت إلى حد كبير خلال تلك الفترة ، فبعد مجموعته الأولى التي صدرت في نهاية الخمسينيات ، وحتى نهاية السبعينيات لم تصدر له سوى مجموعة واحدة لم تلق اهتماماً كبيراً ، وصدرت في بيروت ، لا في القاهرة) . إن منطقاً ومبدأ في قامة إدوار الخراط لم يكن له أن يغيب صوته طوال تلك السنين ..

وعن تلك العلاقة أيضاً يذكر الخراط أنه أسهم بدور متواضع في « ترتيب وظائف كساب وشعراء شبان ... » ، وما يذكره هنا يؤكد ما ذهب إليه ، فمن يملك ترتيب مثل

تلك الوظائف ، يملك - بداية - ألا يربتها ، ويملك أيضاً أن يختار لها هذا دون ذلك ، فعلى أي أساس كان يتم مثل هذا الاختيار ؟ ما عرفه - على وجه اليقين - يتعلق بثلاثة من هؤلاء ، وكلهم كانوا « خارج المؤسسة » بكل المعاني ، واقفين ضدها ، مهاجمين لها ، يكادون أن يكونوا متطرفين - إبداعاً وسلوكاً - للتمرد عليها وهجومها بالمصرية والعامة ، وما عرفه - على وجه اليقين - أيضاً « أن أجورهم عن تلك الوظائف « لم تكن تسد الرق » تقتير منا وإسراف هناك !

لم يكن « ترتيب » تلك الوظائف مبدأً إذن ، ولا كانت كذلك تلك الرحلات الثقافية « التي يشير إليها الخراط ، إنما هي ... على التحديد - جاءت بعد « مؤتمر التناقض » ونتيجة له ، وما زالت تلك « الرحلات » « تستخدم ذات الاستخدام .

إن هذا كله لا ينتمي للماضي وحده ، بل يمتد إلى قلب الحاضر .



تبقى - بعد ذلك - « غمزات » إدوار الخراط و « لمزاته » و « وخزاته » و « أسافينه الصغيرة »

التي يحاول دفعها بين الأستاذة إبراهيم فتحى و خليل كلفت وأحمد مرسى وإبراهيم أصلان ، ويبنى ، وثق سبيلها لا بأس بأن يقال وأن يجتزى ...

وهذه لا رد لها عندي . أما القول « بالزناشوية » و « محاكم » التفتيش « فهو لا يربىنى ، لانتى – بوضوح وبساطة – أعرف ما أفعل .



يقول إدوار الخراط إنه كان « يكن لى احتراماً ومداقة حقيقية .. » ، فهل تُرانا قادرين : هو وأنا ، على تجاوز هذا الجدل ، والتطلع نحو المستقبل ؟

الإبداع ... شرط تحديد اللغة

يرى الدكتور حسن حنفي ضرورة تغيير لفظ (دين) واستخدام لفظ (إيديولوجية) بدلاً منه . وطرح لفظ (الله) واستخدام أحد هذه الألفاظ المصاصرة (التصور للعالم ، الأسس النظرية ، الفكر) .. هذا في أصول الدين ، وفي أصول اللغة يأخذ أمثلة أخرى فيقترح إسقاط لفظي (الواجب ، الفرض) واستخدام لفظ بديل هو (الإلزام الذاتي) وكذلك لفظ « حرام » ليضع « منكر » بديلاً عنه ولفظ « حلال » يضع عوضاً عنه لفظ (طبيعي) وأخيراً ، استبعاد لفظ (الكتاب والسنة) واستخدام لفظ (الواقع)

إلى إبداع أسلوب جديد في التعبير . . . وفي كلتا الحالتين يكون تحديد اللغة هو أحد شروط الإبداع .
والآن ، لتسرك التضميلات والشواهد الجزئية ، لتتظرف في أب القضية المهمة التي يطرحها حسن حنفي :
تتلخص الفكرة في أن « التحدي أمام الإبداع الفكري الآن هو : كيف يمكن تغيير الألفاظ القديمة إلى الألفاظ الجديدة تعبر عن المعاني القديمة المتجددة في ظروف تاريخية متغيرة » وتطبيق الفكرة ، هو محاولة لتغيير أمثلة من الألفاظ العلوم الإسلامية الأربعة : أصول الدين - أصول الفقه - التصوف - الحكمة .

إنني أحب أفلاطون ، لكنني أحب الحق أكثر من أفلاطون .. منذ قال أرسطو هذه العبارة ، ونحن الجالسف على بساط الفلسفة ندرك أن رأى الاستبداد يستوجب الاحترام ، لكنه لا يستوجب التقديس . وكان الدكتور حسن حنفي قد نشر مقالاً على صفحات هذه المجلة بعنوان : تحديد اللغة شرط الإبداع (العدد العاشر ، أكتوبر ١٩٩١) تناول فيه العلاقة بين الإبداع واللغة واقترح تجديدأ لجسورة من الألفاظ ، كمثال ، متنبأ إلى : « إن الإبداع لغة ، يبدأ باللغة أى اختيار الألفاظ الأكثر قدرة على التعبير عن المعاني والأشياء الجديدة ، وينتهي باللغة كى

للأمام ، اللهم إلا إذا كان المراد هو (طرح خاص) للمفاهيم ، يقدمه حسن حنفى كمتقابل نهضوى وثورى للمفاهيم القديمة .. وبذلك تكون أمام : تجديد حسن حنفى للغة الخاصة وفقاً لإبداعه الخاص :

والمستبدل الأول في تلك اللغة الخاصة بالإبداع الخاص ، هو « التراث الدينى » لأنه بنص عبارة حسن حنفى : « هو الذى شكل وعي الأمة ، وهو الرافد الرئيسى في ثقافتها ، وفيه تقع أكثر الألفاظ مدعاة إلى تجديدها كشرط للإبداع » .. ولاشك أن هذه العبارة تكشف بصراحة عن هدف هذا المشروع الفكرى ، وهو هدف يكاد يكون مشروعاً ، نظراً لأن صاحبه مشغول جداً بالإصلاح السياسى ويراہ مقدمة لكل إصلاح . والتقى الذى لا نكره ، هو أن الدين ظل طويلاً - ولا يزال إلى اليوم - سلاحاً سياسياً استخدمه السلاطين والحكام لتكريس واقع يخدم أغراض الحاكم / الإله ، والتاريخ الإسلامى - والواقع المعاصر - ملأه بحشد من الائمة على استخدام الدين لخدمة دنيا مصالح الحكام ، بل انه كان في أحيان كثيرة يستخدم لتبرير موقف

الفكرى ، ولا ينسحب على الوان الإبداع الأدبى أو الفنى أو غير ذلك .. وقد جاء التنويه لذلك في المقال نفسه ليرفع الالتباس ويحدد اتجاه الفكرة ، كما تجدر الإشارة إلى أن المراد من الفكرة « ليس مجرد لعبة استبدال لفظ بلفظ تلاعباً بالألفاظ وتشدقاً بالحدائق » ، ليس تجديد اللغة كشرط للإبداع مجرد زينة .. بل هي عملية نماء طبيعى يفرض التغير والتجديد (

مما سبق يتضح أن حسن حنفى لا يقدم ألفاظاً جديدة ، وإنما معطيات نظرية ومفاهيم تفتح أمامنا ابواب الإبداع ، فهو يربط اللفظ المقترح بدلالة جديدة تستند إلى رؤية حسن حنفى والمسته . وهنا يتأتى السؤال : هل المقصود هو الإبداع الفكرى بمفهومه العام ، ككل عقل محض ، أم المراد تجديداً هو إبداع حسن حنفى - بشكل خاص - كمفكر بعيد صياغة المقولات ؟ إن الإبداع الفكرى العام أن ينطلق من مقولات جاهزة تقدم له ، وأن يعمل جهوداً الفكرى عمله انطلاقاً من أبجدية موضوعة أمامه بشكل جامد - حتى ولو كانت ثورة على الأبجدية القديمة - فهذه العملية التحكيمية تقيد حركة الفكر ولا تدفعه

.. ولم يقدم حسن حنفى في مقاله ما يقترحه من تغيير لألفاظ التصوف والحكمة ، مع أنه أشار لذلك . صوماً فإننى أعرف ما يريد أن يفعل في التصوف ، فهو يريد طرح اللفاظ واستخدام المضاد لها ، فبدلاً من (الرضا) نستخدم (السخط) وبدلاً من (الصبر) نستخدم (الشورة) وبدلاً من (الحب) نستخدم (الكراهية) وهكذا .. وهذا سيأتى ضمن كتاب - لم يصدر بعد - وضع حسن حنفى له عنوان : من الفناء إلى اللقاء !

إنن ، يمكن لنا وضع الفكرة في صياغة منطقية ، فيما يُعرف بالشكل الأول من المنطق الصورى الأرسطى ، بحيث تصبح لدينا هاتان المقدمتان :

(١) تجديد اللغة هو شرط الإبداع
(٢) مانقدمه الآن هو تجديد اللغة
فإذا حذفنا الحد الأوسط (تجديد اللغة) أعطانا القياس النتيجة التالية :

.. ما تقدمه الآن هو شرط الإبداع
.. وفى بدء فقد هذه الفكرة الرابطة الجبريئة ، لا بد من الإشارة إلى أن الحديث منصب بتمامه على الإبداع

معين ، والموقف المناقض له .. وقد أشرت في بعض مقالاتي أيام « مجلة الخليج » إلى ذلك الجنون المتبدي في انتقاد مؤتمرين إسلاميين في وقت واحد ، الأول يبارك الطغاة ويبرر قتلهم بالمشاهدة ، والآخر يؤيد صدام ويحجل قتلاه هم الشهداء .

نحن إذن نتناق مع حسن حنفى في شعوره الجارف بشناعة الواقع التبريري لأهل الارتزاق الدينى ورسوخهم المعاصرة الذين صاروا مطية لكل حاكم ، وسلأحاً يقيم كل مفكر مستبدر .. لكننا نخلف معه حين نطلق من هذا ، لرفض (الدين) بالكلية وإحلال (الأيديولوجية) بدلاً . وذلك لأمريين : الأول أن كلمة الأيديولوجية نفسها لفظ لم تستقر دلالاته وتتحدد مفهومه بشكل نهائى ، ولا تزال الكتب المتخصصة تصدر إلى اليوم عارضة لمعنى الكلمة من حيث اللغة والاشتقاق ، ومفهومها الاصطلاحى المضطرب بين تعريفات كثرل ما نهائم ودى تراسى والمعالم الفلسفية واجتهادات المؤلفين المعاصرين .. بالإضافة إلى ما علق بها من مفاهيم « قديمة » تكاد هى الأخرى تحمل المعنى وتقيضه ؛ فما هو كثرل ماركس يهلهلم الأيديولوجية ، ثم يصير مذهب من

أعمق الأيديولوجيات . لهذا قبلنا لا نرى جدوى فى الاستبدال اللفظى والدلالى المقترح ، فكلامهما لفظ مشحون بمفاهيم تشير الجدل ، وكلاهما يحمل على كتفيه تراكمات دلالية قديمة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن (الدين) لفظاً واصطلاحاً لا يمكن إدانته ببشاعة مواقف المتحدثين باسمه ، ففى هذا الدين الذى يطرح حسن حنفى لفظه ومفهومه القديم ، عناصر ومضامين تقديمية لا حصرتها ... ألم يكن حسن حنفى نفسه يطبق بشكل ما ، نص المبدأ الدينى القديم (أفضل الجهاد كلمة حق فى بلاط سلطان جائر) وذلك حين أعلن رأيه فى موقف معين ونال على جهاده هذا ما ناله من اضطهاد ؟ كان أقله أنهم نقلوه - وهو المفكر الكبير - من الجامعة إلى وظيفة حقيرة بجمعية زراعية أو ما أشبهه ؟ ثم ما معنى شعاره « اليسار الإسلامى » الذى يرفعه بنفسه ، نحن نعلم أن الإسلام هو الدين ، فهل المراد بالشارع هو « اليسار الدينى » وهذا يتحول طبعاً لتجديده إلى « اليسار الأيديولوجى » .. فما الذى فعله حسن حنفى بعد ذلك كله إلا الرجوع ، لللفظ والدلال ، إلى حيث بدأ .

إن تجديد اللغة ليس شرطاً للإبداع .. بل الإبداع هو شرط تجديد اللغة ، وليس بالضرورة عند تقجر طاقات الإبداع الفكرى أن تتجدد اللغة ، فقد حدث أن تحت المسيرة الإبداعية لعنة جديدة ، أو بالأحرى الفاغأ جديدة ، ولهذا الأمر أمثلة عديدة سواء فى التراث العربى أو فى الفلسفة الغربية ففى تراثنا الصوى ابتدع الشهورى الإشرافى لفظاً « نكتجلباد » ليعنى بها « البلد الذى لا أين له » ، أو ما نسميه اللا مكان ، وجاء هذا الابتداع اللفظى فى إطار الإبداع الفكرى للشهورى ، فلارجل لم يضع اللفظ أولاً ضمن أبجدية دلالية محددة ثم صاغ أفكاره ، بل هو يقدم لنا منظومة إبداعية معينة ، نبتت خلالها استخدامات لفظية ودلالية متجددة بجدة إبداعه ، ولا نريد أن نسهب فى ذكر الأمثلة المؤكدة أن الإبداع يسبق تجديد اللغة ويكون شرطاً لها ، فهى أمثلة تخرج عن الحصر .. ومن الجهة الثانية ، فقد يأتى الإبداع دون حدوث تغير فى اللغة من حيث اللفظ ، بل يكمن التغيير منسجماً على الدلالة فقط . فقد يقوم المبدع بتفريغ اللفظ الواحد من دلالاته القديمة . ويستبدله فى نسقه

الفكرى بلطفه ، ولكن بمضامين
حديثة . وهذا ما يظهر خلال تطور
المتبات الدلالية المتراكمة فوق لفظ
واحد مثل « الجوهر » منذ أرسطر
وحتى اليوم ، مروراً بدلالاته عند
المسلمين .

ويعد ذلك كله .. فالقضية
الرئيسية التي تشغلنا جميعاً هي
(الإبداع) ذاته . فليطع النظر عن
مسألة تجديد اللغة هذه . نحن -
جميعاً - نسمى للتجريب بآليات الإبداع
في هذا الوطن ، وذلك هدف ملح ،
سواء أعلنته بشكل فارغ أجوف
وسائل الإعلام ، أو كان حقاً فحماً من
هموم مثقفينا الجاهدين .. لهذا ،
فصوبت نتحدث عن « الشرط الأول »
للإبداع :

إن أول شروط الإبداع وأهمها هي
الإحلال ، هو تخلفس الطبيعة الجادة
في كل المجالات - من فنيده الفكر ...
فلا إبداع من أي نوع ، مع وقوع
الفرد تحت مستويات الفكر الضائق
ليس فقط لكل ما هو إدامي ، بل لكل
ما هو إنساني .

وأول مستويات الفكر عندنا ، هو
الفكر الاقتصادي المتمثل في اضطراب
النخبة للسيرة في طرق تنأى بهم عن أي
إبداع في مجالاتهم .. وهذه الطرق

الثأية عديدة : الليكوانية في تحصيل
الرزق من عدة مصادر - السفر لإيجاد
النقط الجديدة - تأجير الأقاليم -
التضخم للأغنياء (في الحديث :
من تضخمضع لفقى ذهب ثلثا
ديمه) تلك بعض مظاهر الاضطراب
الناتجة عن الفكر المال للفردي ، الذي
ينفخ بديره عن الفكر الاقتصادي
للوطن .

وهناك الفكر على المستوى
السياسي ، وهذا لا يلف بالفرضية
عند حدود الاعتقالات وتهديد النفس
والرزق . فكله صور فجة للفكر
السياسي ، ومن وراء ذلك تأتي صور
أكثر تحضراً ، منها النظر بعين
الرضا أو عين الأسخط لإنتاج هذا
الفرد أو ذاك .

حيث يتم رفع شخصيات خالوية
لتستقر كالفقاعات إلى سقف الحياة
العامة ، في حين يتم تجاهل العلماء
ونوى الاختصاصي .

وهناك الفكر على المستوى
التعليمي ، وهذا يظهر في سائر مراحل
التعليم بداية من تضويق المدرس
للطلاب حتى ينضموا لطلاب طلبة
للخصوصيين ، وانتهاء بهذا التذويب
والإحالة للبحث في الدراسات العليا

حتى يقع بالتمام تحت قهر شخصية
استاذة المشرف ، وينضم بعد
حصوله على الدرجة العلمية لطاير
المشرفين من أهل البحث .

وهناك الفكر على المستوى
الاجتماعي ، وهو يثبدي في عدة
مظاهر منها التهنين الاجتماعي من
شأن الإبداع - على المستوى
الجاهلي - مما يشكل في النهاية
نوعاً من الفكر الاجتماعي للمبدع
ويرتبط بذلك الفكر النفسي الذي
يعاني منه المبدع في مجتمعنا وبيان
ذلك الأمر ينبغي أن نشير إلى ذلك
الشعور الجارف الذي يحتاج النخبة
المفكرة والمبدعة من مثقفينا .. أولئك
الذين ما برحوا اليوم يريدون ما يُعلم
منه أنهم يكتبون فقط : تادية لما عليهم
من واجب ومسؤولية والزام ذاتي ،
لما انتظر صدى ما يكتبون .. فهذا
دعج بعيداً

وبعيداً أردنا إبداعاً حقيقياً ، ليس
في مجال الفكر وحده ، فلنعمل على
تكسير بعض أغلال الفكر من حول
عق المبدع فإذا انحلت هذه
القيود ، انطلق الإبداع . ولا علينا
بعد ذلك إن تصدعت اللغة مع
الإبداع ، أو حافظ المبدع على اللفظ
وجدد مضمونه ودلالاته .

آية جيم .. والانشغال بالشعر عن الشاعر

الالفاظ المجردة حتى من التصوير
البيانى، ربما ليدلل على أن طبيعة
الشحنة العاطفية ، هي القادرة
وحدها على تولين النص ، أيا كان هذا
النص !!

وإن تجربة غير مسبوقة ، يعضى
الشاعر حسن طلب ، ليقدم دليلا
جديدا على قدرته الشعرية الفائقة من
خلال استعصاله لحرف الجيم فى جرس
موسيقى متصل ، وإن صور بيانية
رائعة ، انفرادى يقول : —

« الجيم جراءة من عَجْرُ
والجيم خنجر من نُجْرُ
إنها
حجر تفجّر
فوق إسفنج فُحْجُر ،

وهنا يشور سؤال : كيف يكون
لحرف الجيم جراءة ؟ بل كيف يكون
للعاجز جراءة ؟ .. هذه أسئلة تثيرها
هذه التجربة ، وتثير كثيرا غيرها .

اللحظة الشمورية ، والمقدمة
الإيقاعية ، والعاطفية الشخصية ،
مدلولات عديدة ، لا تنعكس فقط من
طبيعة الحروف ، بقدر انعكاسها من
طريقة ترتيبها ، وأسلوب هندستها ،
ومدى تكرار نطقها ، وطبيعة لحظة
الإحساس بها وعناصر التشويق فى
التقديم لها ، وحجم الجزأ والمتوقع ،
بعد قراءتها أو حفظها !!

وتأكيدا لهذا التصور ، ولهذه
الرؤية ، يقدم حسن طلب هذا اللقط
فيقول هذه :

نظرية فى الجيم
لضمئها : الدجيم
والسدى : النجيم
فهى نجيم التجربة
حين تجرؤ النجيم

وهكذا نرى الشاعر ، يقدم لنا بناء
سرياليا ، ثم يترك للشرح والمفسرين
والمتلقين أن يتأملوا وأن يفسروا هذه

قرات فى العدد الماضى من
(إبداع) تعقيبين غاضبين على
قصيدة (الجيم تجنح) ، ويعد أن
صدر ديوان (آية جيم) كاملا ،
رائت فيه تجربة جديدة ووجدت أن
التعقيبين انشغالا عن الشعر
بالشاعر .

يبدأ الشاعر ديوانه ، بمقولة
جديدة، فى الوقت الذى أشار فيه
الجميع إلى اللغة العربية بلغة
الضاد باعتباره حرفا غير موجود فى
اللغات الأخرى ، تجد الشاعر حسن
طلب يقول : ليست العربية منذ
الآن ، إلا لغة الجيم ، وليست
الجيم إلا جماع اجروميتها ، !!
ريثقال الشاعر حسن طلب ، إلى
إيضاح رؤيته للحرف العربى الجيم
فى إيقاع صوته جميل ، يعكس
القدرة على هندسة البناء اللفظى
المجرد فى ذاته ، والذى تضفى عليه

العدد القادم

□ محور : الابداع وحرية الفكر :

(يشارك فى تحريره هؤلاء الكتاب) :

- مراد وهبة • جابر عصفور
- حسن حنفى • نصر ابو زيد
- احمد مرسى • صلاح قنصوه
- مصطفى درويش • فاروق عبد القادر
- رمسيس عوض • بشير السباعى
- سيد حجاب • بدر الدين
- وجيه وهبة • على حامد
- سليمان فياض • جلال السيد

• احمد عبد المعطى حجازى

□ محور : النشاط الابداعى عام ١٩٩١

(يشارك فى تحريره هؤلاء الكتاب) :

- ابراهيم فتحى • سمير فريد
- محمود الهندى • نصر الدين
- سامية حبيب • سمحة الخولى
- احمد مجاهد • علاء عريبي

معهد الكونسرفتوار أين هو وسط الظواهر الموسيقية السائدة !!

مستوى الموسيقى صعوداً وهبوطاً ،
ويبرز معه قانون العرض والطلب في
السوق ، فتطرد العملة الرديئة فيه
العملة الجيدة .

والدخول إلى معهد الكونسرفتوار
مودخول إلى شبكة موسيقية متفجرة
من الأقسام والتخصصات ، فهناك
الاقسام السبعة الرئيسية في المعهد ،
وهي : الغناء والصولفيج ، والنقح
والوترية والإيقاع ، والبيانو ،
والتأليف وكل قسم منها يتضعب إلى
لسرور حسب نوعية الآلات
أو الانتشلة التي يضمها ، وكل فرع
منها يحتاج إلى نظام خاص للتدريس
والإشراف والتدريب وإلى جداول
مواعيد مختلفة ، كذلك يضم كل قسم

اللامى ، أى أنها مرتبطة بالجيد
والرديء فيها على السواء .

وهذا الأمر لا يتعلق بخرجى
المعهد فقط فعملية الاستقطاب تبدأ
من داخل المعهد نفسه بالنسبة
للأساتذة ، وبالنسبة للطلبة خلال
مراحل الدراسة بمجرد أن يتعلم
الطالب المزف على الآلة ، ويصبح
يوهمه أن يسلك الطريق إلى الأعمال
الشارجية ، وهى أعمال كثيراً
ما تتناقض مع مستوى الدراسة ،
مما يجطهم أقرب إلى الآلاتية ، وأيس
الموسيقين ، ولكنهم الآتية مدعمون
في السوق بعبريق الشهادة الأكاديمية .
ويعين تأثير المعهد في الحياة
الموسيقية ، وتأثره بها ، يتذبذب

تبدو قضية معهد الكونسرفتوار
للوهلة الأولى محاولة لخلق تيار
موسيقى ، يقوم على الدراسة العلمية
الأكاديمية ، لتبقى بذوق المستمع ،
ويرفع مستوى الوعي الموسيقى لديه
كى يكون قادراً على تمييز الفخ من
الثمين ، والزائف من الأصيل ، وسط
ضجيج الأصوات والموسيقىات التى
تجج بها الساحة الفنية والموسيقية في
مصر .

لكن ، مع الغلبان من التأمل نجد
أن أسماء خرجى المعهد أصبحت
منتشرة داخل كل المواقع الموسيقية ،
ومرتبطة بكافة الظواهر الموسيقية ،
ابتداء من فنون الموسيقى الرفيعة ،
إلى سوق الكاسيت والأغاني وعروض

منها مراحل دراسية مختلفة . وتتلاقى المراحل أحيانا من قسم إلى آخر ، وأحيانا في تخصص داخل القسم الواحد عن تخصص آخر فيه .

أي أننا أمام شبكة موسيقية متشعبة يلزمها نظام إداري محكم وصارم يستند إلى رؤية وتخطيط لتحقيق التنسيق والتوازن بينها والوصول إلى نتائج - والفشل المراحل في عمر المعهد هي التي تحققت للمعهد فيها هذه الإدارة الجيدة والرؤية الفنية وأصبح بهما مؤثرا في الحياة الموسيقية ، والعكس تماماً يقال على غياب إدارة جيدة للمعهد يصبح نهبا لمتطلبات السوق ، وهنا نثار نقطة على جانب من الأهمية ، وهي أن إنجازات المعهد قد ارتبطت بإدارة التي تولوا أشخاص معينهم ، أكثر من استنادها إلى رؤية عامة تتبناها الدولة والأجهزة المسؤولة ، أي تتضافر فيها العوامل الداخلية ، مع العوامل الخارجية ، من خلال خطة تشكّل تيساراً متواصلا للارتقاء بفن الموسيقى ،

وبداية فقد أنشأه معهد الكونسرفتوار مع إنشاء أكاديمية الفنون ، عام ١٩٥٨ ، تحت إشراف د . ثروت عكاشة ، وزير الثقافة ،

وتولى صماده الموسيقار الراحل « أبو بكر خيرت » ، واستقبل المعهد طلبة من جميع المراحل الدراسية من الابتدائي حتى المعهد العالي ، أي تلاقى المراحل الدراسية بين خريجيه ، فالبعض درس دراسة موسيقية كاملة وهم الذين التحقوا به منذ المرحلة الابتدائية ، وآخرون لم يدرسوا دراسة موسيقية كاملة حسب المراحل التي التحقوا بها ، كذلك اعتمد المعهد في الفترة الأولى على تلاميذ غير نظاميين من الابتدائي والإعدادي ، وكان نظام الدراسة أشبه بالتلمذة الحرفية ، كل أستاذ يتبعه مجموعة من التلاميذ هو المسؤول عن تعليمهم ، ثم بدأت الدراسة المنتظمة بعد ذلك حيث يلتحق التلاميذ بالمدرسة من سن ٩ سنوات بمدرسة الكونسرفتوار ويدرسون إلى جانب الدراسة الموسيقية المواد الدراسية المتبعة في التعليم العام ، حتى المرحلة الثانوية .

وعد وفاة « أبو بكر خيرت » عام ١٩٦٤ مَرَّ المعهد بمرحلة من التضييق الإداري . ثم تولاه أثنائها عميد إيطالي هو « سيزاريو نورديجو » ، وكان أهم إنجازاته هو إنشاء قسم

البيانو ، الذي لاقى إشاداً كبيراً من الطلاب .

وفي عام ١٩٦٧ تم تعيين عميد روسي للمعهد ، مع طاقم من أعضاء هيئة التدريس من الأساتذة الروس ، وتعتبر تلك هي المرحلة التأسيسية للمعهد ، إذ تم استكمال الأقسام الموجودة وتطويرها ، وإنشاء قسمي الفورتيان والنفخ ، ووجد أن هناك إقبال كبير على قسم البيانو ، فتم الاستئثار فيه بأفضل العناصر ، وتوجيه باقي الطلبة إلى الأقسام الأخرى ، حسب إمكانياتهم واستعدادهم ، كما تم إنشاء أوركسترا للمعهد بقيادة مايسترو مصري . هو « سيد عوض » الذي درس في موسكو ، وتعتبر هذه الفترة التي تخرج فيها أعضاء هيئة التدريس من الأساتذة الحاليين في المعهد والذين برزت أسماء عدد كبير منهم ، وحققوا نجاحاً كلفنائين ، وهم « رمزي يسي » و « حسن شرارة »

ومصطفى ناجي » و « جهاد داود » و « نيفين طوبى » و « وسلى الشوان » و « مونا غنيم » و « راجح داود » و « جابر البلتاجي » و « جمال سلامة » و « عفاف راضي » و « وفوزي الشامي » ... وسواهم ، وتم إرسال

معظمهم إلى بعثات دراسية في الخارج .

وفي عام ١٩٧٤ أصدر د . د . رشدي ، رئيس الأكاديمية وقتها ، قراراً بإنهاء خدمة الخبراء السوفيت بالأكاديمية ، تمخذاً مع الاتجاه السياسي السائد ويهيم أعضاء هيئة التدريس بالكونسرفتوار ، وتولت عمادة المعهد د . د . سمحة الخولي ، وواصلت د . د . سمحة ، جهودها في تأسيس المعهد ، فقامت على الفور بسد الفراغ الناجم عن رحيل الأستاذة الروس بالاستعانة بامتددة من دول غربية بينهم موسيقيون بارزون ، وكذلك بخريجي المعهد من الضبط ، وتم إنشاء قسم التأليف ، تحت إشراف الموسيقار الراحل « جمال عبد الرحيم » ، وتولت ثمار كل ذلك في إنشاء أوركسترا المعهد ، بقيادة موسيقار عالمي هو « رومانسكي » وقدم عروضاً رفيعة المستوى ، وبرز منه عدد من الفنانين الذين حققوا نجاحاً ، وطاف الأوركسترا عدداً من دول العالم ، مما أتاح له فرصة الاحتكاك ، وحقق نجاحاً على مستوى الفرق المحترفة .

بالختصار استطاعت د . د . سمحة أن تواجه مشكلتين كبيرتين : الأولى : داخل المعهد لسد الفراغ

الذي تركه رحيل الخبراء الروس ، فلم يلق المعهد ثمرات نتيجة ذلك كما حدث في بعض معاهد الأكاديمية الأخرى التي تركت أثاراً عميقة ، والثانية : الارتقاء بالمستوى الموسيقي للمعهد في ظل مناخ الانفتاح الذي بدأ منذ منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات ، وظلت محفظة بعمادة المعهد حتى أثناء توليها رئاسة الأكاديمية .

وتحدث د . د . سمحة « عما أضافه المعهد إلى الحركة الموسيقية فنقول :

– استطاع المعهد أن يرتفع بالقيم الفنية الجيدة ، والإعداد الموسيقي المتخصص في جميع الفروع ، ويرفع مستوى الثقافة الموسيقية لدى كثير من الناس ، وأيضا لدى الفنانين الذين أثبتوا وجودهم في قلاع الموسيقى الغربية ، في بلاد مثل : فرنسا ، وألمانيا ، والولايات المتحدة ، وأستراليا ... وغيرها ، ونالوا فيها عديداً من الجوائز ، كذلك أسس المعهد مفهوم الموسيقى الأكاديمية ، وأتاح الفرصة للموهوبين من أبنائه للتخصص في دراسة التأليف الموسيقي بقسم التأليف وهو قسم ليس نسخة من أقسام التأليف الأوربية ، فقد قدم موسيقى تعتمد

على المقامات العربية ، وفتح المجال أمام التعبير الموسيقي ، بلغة عالمية ، مصرية الجوهر ، كما أمد نشاط المعهد ، إلى مجالات أخرى ، مثل : المؤلفات الموسيقية السينمائية ، وامتد إشعاعه إلى المنطقة العربية . ومن أهم ما أنجزه المعهد أيضا ، ذلك الربط العضوي العميق بين اتجاهات الموسيقى المصرية والعربية ، بما يخدم الموسيقى المصرية ، من خلال أمثلة لا حصر لها في التأليف الموسيقي ، والفناء ، والعزف على الوترية التي يؤدي بكفاءة عالية ، لم تتوافر للحياة الموسيقية من قبل .

ويانتهى مدة عمادة د . د . سمحة الخولي « تولت » د . د . إكرام طر « العمادة لمدة سنة كفترة انتقالية ، حافظت خلالها على الروح السائدة ، ثم تولت بعد ذلك د . د . نihal منيب « البصادة لمدة ست سنوات ، حتى صيف هذا العام ، حيث تولاها د . د . حسن شرارة « وهو أول خريج – أبناء المعهد يتولى عمادته ممن تلقوا تعليمهم موسيقياً كاملاً .

لكن خلال السنوات الماضية تفاعلت الكثير من العوامل الداخلية في المعهد ، مع عوامل خارجية في انهيار الكثير من أبنية المعهد ، وتغيرت

الأوضاع والظروف ، ووصل المعهد إلى درجة من سوء الإدارة لم يصل إليها من قبل ، وإذا كانت هناك جهود داخل الأكاديمية لوضع لوائح جديدة ، يبدأ تنفيذها مع بداية العام الدراسي للحال مع تولي عميد جديد ، فكيف يتم إعادة بناء المعهد في ظل تلك الظروف القائمة .

وحول هذه الأوضاع يتحدث « د . جهاد داود : الأستاذ بقسم التأليف ، فيقول :
- أن المعهد خلال السنوات الماضية مر بمرحلة تدهل كامل تمثل بعضها في :

● عدم وجود جهاز إداري مسئول داخل المعهد ، ومحتمل القرارات تأتي متخبطة فتفقد الاحساس بجديتها .

● عدم وجود طاقم كامل من أعضاء هيئة التدريس على مستوى من الخبرة والكفاءة ، فخلال المرحلة الماضية كان العديد منهم في بعثات في الخارج ، وصافوا ليطلقوا محل الأستاذة الأجانب ، دون أن تتوافر لهم الخبرة التي كانت موجودة لدى الأساتذة الأجانب .

● النقص الشديد في بعض التخصصات ، وعدم وجود أساتذته بها ، وإقيام بعض المعيدين بالتدريس بدلاً من الأساتذة وهناك طلبه

يدرسون بلا أساتذته ، وفيهم طلبه دراسات عليا ، وتقوم إدارة المعهد بإنجالتهم حتى لا تسال عن ذلك .

● عدم التدريب الكافي للطلاب في بعض التخصصات خاصة مع غياب الأساتذة ، وأحيانا لا تتجاوز الجسة ربع ساعة ، مع أن المفروض أن تكون ساعتين .

● ورغم النقص الشديد في أعضاء هيئة التدريس فكثير منهم غير متفرقين لارتباطهم بأعمال خارجية ، ومنهم من يسافر إلى الخارج حتى وصلت مدة غياب بعضهم ٦ شهور وأحيانا لا تتجاوز مدة الحضور ٢٥ ٪ مع أن المفروض ألا تقل عن ٧٥ ٪ ، ويتم تحويل هؤلاء الأساتذة إلى التحقيق ، الذي ينتهي عادة إلى لا شيء مع أنهم يتقاضون مرتباتهم بانتظام .

● اجتذاب سوق العمل في الغناء والتسجيلات وصالات الغساق ، والملاهي لأعداد كبيرة من الطلاب ، فهم أيضا غير متفرقين للدراسة ، ولا يمكن محاسبة الطالب إذا كان استاذته نفسه غير متفرغ وإذا كان المعهد نفسه لا يوفر له المناخ العلمي .

● - تهديد ممتلكات المعهد من الأجهزة ، والآلات الموسيقية بالإعمال الذي تتعرض له بصورة بشعة ، وعدم وجود صيانة لها ، فضلا عن التسبب الإداري الذي أضاع الكثير منها ، حيث يستعين بها الطلبة والأساتذة في أعمالهم الخارجية ، ولا يعيدونها إلى المعهد ، كذلك ، فبعض الطلبة ينهون إجراءات التخرج ، دون إعادة الآلات التي بحوزتهم كمهدة ، رغم ارتفاع أثمان هذه الآلات ، وبمعضها ذات قيمة كبيرة .

وترى « د . نبيلة عريان » وكيلة المعهد ، أن مشكلة المعهد هي مشكلة الإدارة أساساً ، فتقول :
- المشكلة ليست في اللائحة ، ولكنها في الإدارة غير الحاصصة ، بحيث أصبحت اللائحة هي للشعامة التي تعلق عليها الأخطاء لأن اللائحة تكتسب معناها الحقيقي من خلال الإيمان بدور الفن ، وبخلق مناخ فني يحيط بالطالب ، فالفن بجانب كونه مهنة ، هو أيضا حرفة ، تستلزم مستوى عاليا من الدارسة والتدريب المستمر الشاق ، لكن ، ونتيجة للتسيب الإداري ، فالأساتذته غير ملتزمين بالحضور ، ومعظمهم موجودون في الحظ الفني ، وموزعون بين العمل والتدريس ، وهذا لم يكن

موجوداً من قبل ، حين كان الاساتذة متفرغين تماماً ، وانعكس هذا المناخ على الطلبة الذين سلكوا سلوك اساتذتهم في العمل الخارجى ، يدافع الظروف المادية ، وانعدام الجوهر الموسيقى الجاد ، في ظل هذا المناخ الهابط الذى تكونت فيه عشرات الفرق ارتجالياً ، وبدون تخطيط ، في الوقت الذى يشهد فيه العالم كل يوم تطورات تكنولوجية وفنية هائلة في مجال الموسيقى .

ويؤكد د . فوزى الشامي ، رئيس قسم الفخ وعضو لجنة تطبيق اللائحة بالأكاديمية ايضا ، على مشكلة الإدارة بإستثمارها وراء التدهور الذى وصل إليه المعهد فيقول :

خلال الفترة الماضية كانت الامور تتم ارتجالياً في كل قسم حسب اللائحه عليه ، فلم تتوافر الإدارة الجيدة ولم يحدث توزيع للمسلمات بحيث يشارك فيها كل الاساتذه ، مثلما كان الحال من قبل ، ولا تتركز في يد شخص واحد . وفي السابق كانت توجد هيئة كاملة من اعضاء هيئة التدريس ومناخ يسمح بقبول اعداد كبيرة ، من الطلاب لفرز اعداد المتقدمين بحيث اتاح الفرصة لاختيار افضل العناصر من بينهم لكن

للأسف ، نتيجة لهذا التدهور ، قلّ الإقبال على المعهد ، وقلت الرعاية والإمكانات . وأى محاولة لإعادة بناء المعهد لابد معها من استكمال الإمكانيات بما فيها أعضاء هيئة التدريس ، وإعادة النظر في امتحانات القبول بصورتها الحالية التى لا تكشف عن إمكانيات الطفل الحقيقية في سن مبكرة لرهيقه أمام لجان الامتحان .

وإذا كان هناك تركيز على مشاكل الإدارة باعتبارها وراء هذا التدهور ، فالغريب حقاً أن يفقد المعهد مقوماته فجأة وأن يتردى وضع المعهد إلى هذا الحد ، وأن تكون عوامل الهدم أكثر فاعلية من عوامل البناء لقد استطاع المعهد نسبياً ، خلال الفترة الماضية أن يصمد في وجه المتغيرات الخارجية عن غيره من المعاهد بالأكاديمية ، وأن يقدم البديل للظواهر الفنية المتردية حتى منتصف الثمانينات .

وهناك جوانب أضر للمشكلة . تقول د . إكرام مطر « للعميدة السابقة التي تولت المعهد لمدة سنة قبل د . نيفال منيب » :

... هناك مشكلة تواجه المعهد وهي نقص الخبرة لدى أعضاء هيئة التدريس ، مع النقص في عدهم ، ونقص بعض التخصصات ، والذين

عادوا منهم من بعثت في الخارج . مازالت تنقصهم الخبرة .

كذلك فالاطفال في المدرسة تنقصهم الرعاية ، حيث يتواجد في مكان واحد تلاميذ الابتدائى ، مع الإعدادى ، والثانوى ، وطلبة المعهد العالي ، ويعاملون جميعاً نفس المعاملة ، دون مراعاة كل مرحلة عمرية . والنتيجة هي تسرب اعداد كبيرة من تلاميذ المرحلة الابتدائية ، حيث يعمل أولياء الامور إلى إلحاقهم بمدارس لغات ، نظراً لأن نظام الدراسة هو المتبع في التعليم العام . وكذلك فكل قسم له مشاكله الخاصة ، بالنسبة لقسم الصولفيج مثلاً لا يجد هذا القسم إقبالاً من الطلاب فليس لهم دور على المسرح ، وكذلك اتجاه بعض الطلبة والأساتذة للعمل في السوق التجارى ، وهو عمل لا يتطلب مجهوداً ، وعلى عائدات مادياً كبيراً ، على حين أن العمل في الأوركسترا مثلاً ، يتطلب مجهوداً شاقاً . ولا يعطى نفس العائد . وتثير قضية عمل الاساتذة والطلبة خارج المعهد وجهات نظر متعددة ، من حيث آثارها على الطلبة وتأثرهم بالاتجاهات الموسيقية السائدة ، فماذا يقول واحد من اساتذة المعهد من أبرز العاملين في الحقل الغنائى هو

هـ . جمال سلامة « الذى يرى أن :
الدراسة في مجال الموسيقى
تختلف عن الدراسة في أى مدرسة
أو كلية ، فالعلم فيها هو الحصيلة
وليس الحضور والغياب ، وعندما كنا
طلبة كان أساتذتنا يعارضون بشدة
عملنا في الخارج في مجال الموسيقى
والغناء التجارى ، ولكن النظرية
أثبتت عكس ذلك ، لأن ممارسة العمل
أثناء الدراسة ، يعطى خبرة
مضاغة ، تختصر سنوات من عمر
الطالب الفنى عند تخرجه .

وأسأل د . جمال سلامة :
يؤثر السوق التجارى بما يسود فيه
من قيم على القيم الفنية لدى الطالب ،
وهل هي قيم إيجابية ؟
فيجيب قائلاً :

كل طالب يعمل في مجال
تخصصه ، وحسب ميوله ، سواء
كان العمل في الأوركسترا السيمفونى
والأوبرا ، أو في الغناء التجارى ،
فليس المفروض في الدراسة للأعداد
الكبيرة ، أن يكونوا كلهم موسيقيين
كباراً ، والمجال مفتوح للجميع ، وكل
اتجاه جمهوره .
التجارية عادة ما تجذب قطاعاً كبيراً
من أبناء الفئات الوسطى ، لأن
العمل الاقتصادي يلعب دوراً

والعيب ليس في ذلك ، ولكنه في
الهيكل التنظيمي والوظيفي لوزارة
الثقافة ، التي تضع في الحسبان
توظيف الناس مفروض فيهم أنهم
متجربون من الاحتياجات المادية
والكيفية المتوسطة لديها احتياجات
مادية . وإذا أردنا التركيز على
الإبداع فمن المفروض ألا تكون هناك
احتياجات مادية . والمعادلة الصعبة
هى أن كل الشريطين لا يجدون
المجال لممارسة الفن الذى درسوه
خلال علمهم في الفرق ، لكنهم رغم
ذلك يسهمون في رفع مستوى المجالات
التي يعملون فيها .

أما الدكتور « فوزى الضامى »
فيطرح وجهة نظر أخرى فيرى أن
عمل الطالب في سن مبكرة ، يكسبه
عادات سيئة ، تصبح سمة مميزة له
فيما بعد ، وتؤثر على مستواه ، كما
تجعل من الكسب المادى الهدف
الأول ، والتعليم شيئاً ثانوياً ، ويتم
تشكيله على ذلك . أما العمل في
الأوركسترا والأوبرا ، فلا تؤثر على
المستوى ، بل على العكس تصقله
دراسياً

أما بالنسبة لعمل الأساتذة
فيقول : يجب ألا يؤثر عملهم
الخارجي على نشاطهم داخل المعهد ،
لكن للأسف هناك أعضاء في هيئة

التدريس لا يأتون إلى المعهد ، ولم
يقدّموا أى عطاء خلال سنوات
طويلة ، ورغم ذلك فالمعهد متمسك
بهم بلا داع ، لذا يجب أن يركزوا في
التدريس في المعهد وفي العملية
التعليمية ، أو أن يتقروا لعملهم
الخارجي .

وإذا كان هناك إجماع من معظم
الأساتذة ، حول سوء إدارة المعهد
كسبب أساسي فيما وصل إليه ، فما
هو رأى « د . نبيل منيب » العميدة
التي تولت قيادة المعهد خلال
السنوات الماضية ؟

ترجع د . نبيل الأسباب إلى
العوامل الخارجية المحيطة بالمعهد ،
أكثر من كونها أسباباً داخلية ،
فتقول :

سبب تدهور المعهد هو عدم وجود
رؤية أو تخطيط لاستيعاب الخريجين
خاصة من العناصر الجيدة التي
تعلم ثماراً حقيقية ، أولها دور ،
فالمعهد في واد والأجهزة في واد ،
والجهود الموسيقية مبعثرة .

وبالنسبة لعمل الطلبة فهى مشكلة
اجتماعية واقتصادية ، بالدرجة
الأولى ، ولا نستطيع إيقاعهم ، فلا
يمكن إتاحة الفرصة لطلاب للعمل في
الأوركسترا ومنعها عن طالب آخر .
أما بالنسبة لعمل الأساتذة فقد حاولنا

وضع ضوابط له ، بحيث لا يؤثر على صلبهم داخل المعهد ، ويتم تحويلهم للتطبيق .

والواقع أن المناخ الموسيقي السائد ، يلعب دوره في مستوى الدراسة الموسيقية داخل المعهد ، ولا يمكن فصل ما يحدث داخل المعهد عن هذا المناخ في غياب خطة وروية تتبلور من خلالها أهداف الدراسة الموسيقية .

وتحدث د . فيوليت مقار « مغبة الأوبرا ، ورئيسة قسم الغناء ، عن ذلك فنقول :

« خلال فترة الستينيات ، وأوائل السبعينيات ، فتح وجود الأوبرا المجال أمام خريجي المعهد ، لتقديم عروض قوية ، ومواسم فنية ، كانت تستقدم فيها فرق أجنبية قوية ويشارك فيها طلبة وخريجو المعهد ، كما كان هناك تعاون بين المعهد والبيت الموسيقي والأوبرا ، واستطاعت د . سمحة الخولي « أثناء توليها أن تستفيد من إنجازات الخبراء الروس ، وتواصل الجهود ، وتدعم التقاليد التي أرسوها وتؤسس أوركسترا المعهد الذي أصبح ينافس الفرق المحترفة .

أما الآن ، فالمسألة مفتقدة بين هذه الجهات وبين المعهد ، مما يحول

دون ظهور مواهب كثيرة ، ويدفع بأعداد من الفنانين الهووين إلى الهجرة ، وأصبح الشباب يستسهلون الطريق إلى سوق الكاسيت ، فقد تدهور مستوى المعهد ولم تعد تتوافر فيه الإمكانيات لإعداد فنانين حقيقيين مثلما كان الحال في أيامنا ، ومعظم الخريجين يطالبون بالتعيين كعسكريين ، ويمجدون تعيينهم يتصرفون إلى العمل في السوق ، مما أثر على مستوى التدريس وإعداد الطالب ، فأوركسترا المعهد مثلاً يلزمه عدد كبير من الأساتذة والطلبة المتفرغين ، مثلما كان في أيام د . سمحة الخولي « وقد تدهور مستوى المعهد نتيجة لذلك كله .

ويتناول د . راجح داود « أثر تفاعل العوامل الداخلية والخارجية في تدهور مستوى المعهد ، فيقول :

« مشكلة المعهد أنه لم توضع له خطة طويلة المدى ، وكانت خطة د . عكاشة « هي الاستعانة بالخبراء الروس ، والرؤاد الموسيقيين ، وبهذه لم توجد سياسة لا ستقدام الخبراء ، الذين تم الاستعانة بهم خلال السنوات الماضية ولم يتم الاستفادة منهم ، رغم المرتبات المرتفعة التي يتقاضونها .

والمدرسة كما هو معروف لها نظام وأعراف متعارف عليها ، ومنها أن يكون لها أساتذته متفرغون ، أو عناصر ثابتة منهم ، وهذا ما توافر أثناء تولي د . سمحة « وبعد ما لم تتوافر هذه الكوادر الثابتة ولو نظرنا إلى الشكل الذي يتم به إعداد الطالب ، لتبين لنا مدى التسبب والإهمال ومدى الجهل والتخبط ، إذ كيف يدرس الطالب في مبنى لا تتوافر فيه شروط إنسانية مثل إهمال المبنى والمرافق بما فيها الفصول ودورات المياه ، والمكتبة « سيئة « وغير صالحة للاستعمال ، وكذلك إهمال الآلات وصيانتها ، حتى أن ٩٠ ٪ من آلات البيانو خارج الإعداد ، فكيف يمكن أن يضبط سمع الطالب عليها . أما أمثلة الجهل ، وعدم الفهم ، فامر مضحك ، فقول يعقل مثلاً ، أن يسقط طالب في الامتحان ، لأن لجنة الامتحان قالت : إنه فئس من النوتة . واعتبرت ذلك غشاً ، ثم أفنى المستشار القانوني الأكاديمية بذلك ، مع أن العزف لا يتم إلا بالنوتة ، حتى لو كان العازف كلياً « وموسيقى العنجرة نفسها لا تعزف إلا بالنوتة ، فهل يعتبر ذلك غشاً .

قسم التأليف مثلاً يعتمد على طلبة درسوا العزف في أقسام أخرى

ثم يتجهون إلى التأليف في مرحلة عمرية أكبر ، والمضحك أن نجد لوائح المعهد لا تسمح أن يكون الطالب باكثر من قسم ، والنتيجة أن كل طلبة القسم في اقسام أخرى ، وعليهم أن يتبركوا القسم ، مع أنه لا يوجد ما يمنع أن يكون العازف مؤلفا موسيقيا ، وأحسن طلبة في قسم التأليف هم العازفون الذين مارسوا العزف في سن مبكرة .

والنسبة لعمل الطلاب فلا يستطيع أحد أن يمنعه ، فالطالب مضطر للعمل ، كي يتفق على الدراسة ، وأن يلتقى آلة يصل ثمنها إلى عدة آلاف من الجنيهات ، واقتناء الآلة حلم كل عازف ، وسعر الأسطوانة الجيدة ما بين ٢٥ إلى ٣٠ جنيه والكتاب يصل ثمنه إلى ٤٠ جنيه ، ولا يوجد نظام يسمح بدخول الطالب إلى حفلات الأوبرا مجانا .

ولست ضد مشاركة الأساتذة في أعمال خارجية ، ولكنني ضد أن تدعم الدولة اتجاه واحد فقط ، وتوفر له كافة الإمكانيات ، وتضع العقبات أمام اتجاهات أخرى ، مهنة التأليف مثلا مهنة شاقة ، ولا يوجد جهاز يدعمها أو حركة فنية تلقى على عاتقها تطوير الموسيقى ، وأي عمل مدته عشر دقائق يستلزم التأليف له ثلاثة

أو أربعة أشهر ، ويمر بمراحل من النسخ والكتابة المكلفة للمؤلف ، ولا يتاح له بعد ذلك فرصة عرضه على الجمهور ، إنلوجود سوى أوركسترا واحد فقط ، - البيت الموسيقى ينتج أعمالا بالتكليف بدون عمل مسبقة ، ويتم تكليف شخص بعينه ، وهذا يتوقف على علاقته بوزارة الثقافة ، وتزعم الوزارة أيضا أنه ليس لدينا أوبرا ، مع أن عزيز الشوان عمل أوبرا « أنس الوجود » ولم ينتج منها سوى جزء واحد فقط وعمل الأوبرا يحتاج إلى سنوات ؛ فكيف نطلب من موسيقى مصرى أن يدعم الأوبرا ، دون أن تدعمه وزارة الثقافة من خلال جهاز مسئول ، ويصبح هناك أناس يقيمون حركة موسيقية ، ومن الذى يدخل هذه المفامرة بشرط الواقع المرهق ، لذا أصبحت محاولات تطوير الموسيقى محاولات فردية ، وليس نتيجة دعم واهتمام جهات مسئولة .

ويرى « د . مصطفى ناجى » هذه المشكلة - من أبعاد أخرى ، فيقول : - عندما أنشئ المعهد كنت له أهداف معروفة ، لكن الذى لم يحسب هو المدى الزمنى لتحقيق هذه الأهداف ، والوصول فيه إلى نتائج ؛ فلكى يمكن تغيير الحياة الموسيقية ،

وإبدالها بأخرى ، علينا أن نعمل حوالى خمسين عاماً حتى يتغير نمط الحياة الموسيقية ، والامر أيضا ليس رهينة بمجموعة من الموسيقيين الجيدين والمؤثرين فقط ، ولكن من خلال دخولهم في تيار ، مع تراكم دفعات الخريجين ، ودخولهم إلى المجتمع الموسيقى ، وتشبعهم به ، وهي أول خطوة في تغيير النمط ، ويتضح ذلك من وجود أعداد كبيرة من العازفين في امشرق ، مع نسبة صغيرة من المؤلفين ، أما قائد الأوركسترا فذلك يحتاج إلى مدى زمنى طويل ، لكن ، رغم هذا التواجد ، فهم يعملون تحت قيادات قديمة ، وعندما تتغير هذه القيادات سيكون المناخ ملائماً لتوجيههم إلى الأفضل .

بالنسبة لما يحدث في المعهد من صراعات ، رغم تدهوره ، فانا أعتبر أن ذلك أمراً طبيعياً فالدكتورة نبيل ليست ممن تلقوا تعليماً موسيقياً كاملاً ، وهي لم تتمرس بالعملية التعليمية ، فلم تدرس الموسيقى سوى بعد حصولها على الدكتوراه ، بينما عمل معظم الأساتذة الحاليين - وهم ممن تلقوا تعليماً موسيقياً كاملاً منذ الابتدائي - بالتدريس منذ تخرجهم ، والتدريس يقوم على علاقة

بين الأستاذ والتلميذ ولها تقاليدها ، وإذا كان الأستاذ والفنان الجيد قد استطاع أن يعلم نفسه ، ويعنى موهبته فإنه يستطيع أن يعلم غيره ، ونحن نعرف أن كل فنان اكتسب خبرة وعلم بشكل غير تقليدي ،

لا يعتمد على القالب ، وأن كل فنان يمثل مدرسة في حد ذاته أو اتجاه ، ويمكن تدريس ذلك العلم بشكل منهجي له أسس وتقاليد ، لكن الذي حدث أن د . نبيل « أبدعت هؤلاء الأساتذة عن صياغة أي قرار خاص بالمعهد ، واعتمدت على أنصاف المتعلمين موسيقياً ، كما اعتمدت على المعيدين الصغار أكثر منهم ، وأصيب الأساتذة بكُم من الإحباط بحيث أصبحت التضحية بلا أي معنى ، وحولتنا إل فنانين مشاكسين ، وقدمت استقالتني من المعهد لهذه الأسباب .

ولو توافرت للمعهد إدارة جيدة فسوف نبذل كل جهدنا معها في التدريس والنهوض بالمعهد ، كما كان الحال أيام د . سمحة الشوي « ، ود . د . سمحة « كان لها وضع خاص ، فقد تلقت تعليمًا موسيقيًا في إنجلترا ، وكانت أول عبيدة مصرية تتولى إدارته بعد الخبراء الأجانب ،

وهي استاذة نظرية على مستوى عال ، وإدارية جيدة ولها ثقل في المعهد ، وحريصة على تطويره ، وواكبت في بداية توليها قدوم أول دفعات من الخريجين من الخارج ممن تلقوا تعليمًا كاملاً فضلاً عن الموجودين واستطاعت أن تحشد كل الطاقات بتعيين كل الخريجين من أبنائه ، وحتى من لم يحصلوا منهم على تقديرات مرتفعة ، عيّنهم كإداريين ، وعندما صدر القرار بإنهاء عمل الخبراء الروس . قامت بسد الفراغ ، وقمنا معها بضم الفصول التي كانوا يتولونها إلينا ، ويزيادة ساعات التدريس بلا مقابل ، لإحساسنا آنذاك بالانتماء .

لكن ، بانتهاء مدة عمادة « الدكتور نبيل منيب » وتولى المعهد « د . حسن « شرارة » وهو أحد خريجي المعهد ، ممن تلقوا تعليمًا كاملاً ، اعتقد أن ذلك سيكون بداية لتصبح الأوضاع .

والنسبة للعمل الخارجي للطلبة والأساتذة ، يجب أن يتم ذلك من خلال قنوات مفتوحة بين المعهد والجهات المسؤولة مثل : الأوبرا ، والبيت الموسيقي ، لكنهم حالياً يضعون العقبات أمام المعهد ، لأن معظم القيادات فيها من أنصاف

المتعلمين موسيقياً ، فما فعلته قيادة الأوبرا ، أنها فتتت الفرق الموجودة ، فلم تقبل هذه الفرق كما هي ، واستعانت بأعضائها فرادى ، بدعوى تكوين فرق جديد ، ولم يتم ذلك وأعتقد أنه مع الوقت ، لابد أن يتولى خريج المعهد مواقعهم ، داخل هذه المؤسسات وسيكون ذلك بداية نهضة موسيقية ، وإلا سيكون في الأمر خلل ما .

وأخيراً ، أمام كل هذه الأوضاع المتراكمة ، ومع تولي أول عميد من خريجي المعهد ظل التغييرات التي تشهدها الأكاديمية ، وأيضاً مع بداية عام دراسي جديد ، كيف يرى العميد الجديد المشكلة في الكونسرفتوار ، والسبيل إلى حل المشاكل المتراكمة .

يقول د . حسن شرارة « عميد الكونسرفتوار :

.. أهم شيء هو تنفيذ اللائحة الجديدة والتطبيق العملي لبنودها ، وهذا سيغير من طريقة العمل بالدراسة والمعهد ، وبما يكون ذلك صعباً ، لكنني اعتبرها مهمتي ، وكنت من المشاركين في وضع اللائحة والتفاصيل الخاصة بقسم الوترية الذي كنت أراسه .

وبالنسبة للنسبة الإبداعية ،
فلابد أن يكون المعهد مركزاً للإشعاع
الموسيقى ، من خلال بناء فرق
المعهد ، لتشر الوعي الموسيقي ، وذلك
بتكوين : أوركسترا الأكاديمية ،
وفرقة أوبرا وفرقة كورال ، وتطوير
وتنمية كورال الأطفال ، مع الاستعانة
بالمؤلفين الشبان من الطلبة
والخريجين للتأليف لهذه الفرق
المختلفة ، أي إدماج أقسام المعهد
المختلفة بالنشاط الخاص
بالأكاديمية ، وفتح الطاقات والمزايا
المتازين إلى الحقل الفني الدولي ،
وتعثيل مصر في الهيئات الموسيقية
العالمية ، والدخول في مسابقات
دولية ، والمشاركة في أنشطة من خلال
العلاقات الثقافية بدول العالم .

وسوف يتم التنسيق بين
الأقسام ، وزيادة فترات الدراسة
التي تستمد إلى الثامنة مساءً بالمرحلة

الثانوية ، والمعهد العالي ، أما بالنسبة
لتطوير المدرسة فالأكاديمية بصدد
إنشاء مجموعة مدراس مختلفة
بالأرض الجديدة المجاورة ، وبذلك
سيتم فصل المدرسة عن المعهد ،
وتشديد الانتباه التربوي ، ومنع
اشتراك الطلبة في أعمال خارجية ،
إلا إذا كانوا بها مثل : حفلات الأوبرا ،
وعموماً ، سوف يتم تنظيم العمل
الخارجي ، بحيث يكون من خلال
المعهد ، حتى يتم الحفاظ على
المستوى العلمي والفني ، وهذا
التوجيه سيتيح التجربة المكتملة
للدراسة ، التي لابد أن يمارسها
الطالب ، ومقابل مادي يغطي
مصاريفاته ، وفي حدود اللائحة .

أما بالنسبة لأعضاء هيئة
التدريس ، فلابد لهم من الحصول
على تصريح عمل من المعهد ، وفقاً
للائحة ، وأن يكون هذا العمل في

صميم ما يعمل به داخل الأكاديمية ،
ولا يخالف تخصصه ، وبالمستوى
اللائق لمركزه الأدبي داخل
الأكاديمية .

وباستغلال هذه الامتيازات
والفرص من خلال المعهد ، ربما
لا يحتاج معها عضو هيئة التدريس
للعمل الخارجي . والوقوف أمام
تغيرات الموسيقى الهابطة سيكون
بتقديم البديل لها ، التي تجعل الناس
يعرفون الجيد من الرديء ، ولابد من
وضع وجهات نظر الأساتذة في
الاعتبار ، ومشاركتهم ، في وضع
سياسة المعهد ، وإدارته .

أما بالنسبة لتطوير المناهج
والدراسة الموسيقية ، فلن يتم
الوقوف عند شكل واحد ، وسيتم
الاستعانة بخبراء أجانب ، والإطلاع
على ما هو جديد بوسائل البعثات ،
ومتابعة تطورات الدراسة .

الاحتفاء بثقافة الآخر درس مصري من الأربعينيات

وروسط المجزأة الدموية ، صادق جورج حنين (١٩١٤ — ١٩٧٢) — الشاعر السريالي الكبير — إقبال العللي ، حفيد « أمير الشعراء » ، ذات الشعر الأسود والفسطن الأسود ، والتي لم يعرف الشاعر أين ينتهي شعرها وأين يبدأ لستنها !

وخلال الشهور الأخيرة للحرب ، قرر الشاعر وصبيته الدفاع عن شرف الشعب الألماني ، شهيد بربرية النازية والحلفاء .

وال شهر الأخير للحرب في أوروبا (مايو ١٩٤٥) ، نشر في القاهرة — بالفرنسية — كتاباً جميلاً تحت

مخطط تصويره — دون وجه حق — في صورة الشريك في البربرية النازية التي كان هو نفسه أول ضحاياها : إن عشرات الآلاف من الألمان ، من الرجال والنساء ، قد ماتوا في غرف التعذيب والسجون ومبسكرات الاحتلال الهتيرية أو اضطروا إلى الهرب من وطنهم المكذب الذي استولت عليه الذئاب ، ولقدت مئات الآلاف من الأمهات والزيجات الألمانيات لحباكن من الأبناء والأزواج الذين حولهم الفاشيون إلى وقود للمدافع في حرب خير عذلة ، جرت البشرية إلى مجازر رهيبة ودمرت ما لا حصر له من المنجزات الثقافية الرائعة .

بينما كان الحلفاء يدبون ويهراقون دوسدن والمن الألمانية الأخرى بالحديد والقنار ، حل الرمح من الانتصار الواضح للجيش الهتيري : أي دون مبرر عسكري ؛ وبينما كان اللورد البريطاني ليفستوك يطن بثيرة شوقينية صارخة أن الشعب الألماني [الذي قدم للإنسانية أربع الإسهامات الثقافية الديمقراطية] يجب أن يتحمل المسؤولية عن جرائم هتكرزيتانيته البرابرة وأن يدفع ثمن هذه الجرائم ، ارتفع من القاهرة ، على صفحات « المجلة الجديدة » ، صوت الفنان والكاتب المصري المبدع « رمسيس يونان » احتجاجاً على الاقتراء على الشعب الألماني وعلى

عنوان « مائة ألمانيا » . يتضمن مقتنيات من الأعمال الإبداعية لأكثر من أربعين كاتباً ألمانيا ، عبر نحو مائتي عام ، من بينهم ليسنج (١٧٢٩ — ١٧٨٥) وشيلر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) وهينر (١٧٤٤ — ١٨٠٣) و جوت (١٧٤٩ — ١٨٣٢) وهابنه (١٧٩٩ — ١٨٥٦) و هولبرج (١٧٧٠ — ١٨٤٣) وشيلنج (١٦٧٦ — ١٨٤٥) و ثولفيس (١٧٧٥ — ١٨٥٤) و نيكله (١٧٧٢ — ١٨٠١) و نيكله (١٨٤٤ — ١٩٠٠) و لوتو (١٨١٣ — ١٨٦٥) .

وقد جاء في إهداء هذا الكتاب : « إن هذا الكتاب مهدى إلى الألمان الذين دفعوا حياتهم منذ عام ١٩٣٣ [أى منذ وصول هتلر إلى الحكم] شئنا لتعلمهم بالحرية » . وجرى تصدير الكتاب بأبواب للشاعر الألماني

هالينه :

« لو قدر الحرية يوماً ما
— واجمعنا الله من ذلك اليوم —
إن تخلفني من على ظهر
الأرض .
لأن حلقاً لألمانيا
سوف يستعيدنا في صميم
أحلامه » .

وجاء في تقديم الكتاب : « لقد فكرنا في نشر هذه المختارات ، اليوم بالتصعيد ، تكريماً للمساهمة السخية التي قدمتها ألمانيا إلى الفكر الحديث ، وإلى توجه بعمل النشاط الشعري المعاصر » .

ويتبدى لحناء جورج هين و القبل اللاتيني الرائع بمساهمة ألمانيا في الثقافة الإنسانية في إخراج الكتاب نفسه ، والذي يتضمن بورتريهات وأبحاث فنية نادرة ، كما

يتبدى في اختيار أحسن الترجمات الفرنسية للنصوص الألمانية . لقد قام بهذه الترجمات مبدعين فرنسيون بارزين مثل جيرار دو نيرفال واندريه جيد وبدم مو ستليل و جورج سغول .

ورسالة هذا الجهد ، الذي بذل خلال الأربعينيات في القاهرة ، واضحة : يجب إخراس المنصرية الثقافية وإخراس الدعوة الشعرية إلى الانتماء الثقافي وإلى نبذ ثقافة الآخر لها كانت . وهذه الرسالة ما تزال ملحة ، بل إنها قد أصبحت أكثر إلحاحاً ، خاصة في بلدنا ، حيث تتخطى غريبات التجهيل الآن بنشاط مضمون في مضط كره يهدف إلى قتل كل ما هو جميل في ثقافتنا نحن من خلال هزئنا من التفاضل المر مع ثقافة الآخر .

مهرجان شعراء الحداثة

احسوا بالإحباط ومعظمهم تعرض للاضطهاد وللغربة ، وقد واجهوا جميعاً أزمة النشر فلجئوا إلى «المستقر» على نفقتهم الخاصة ، فصدرت دوريات باسم جماعة «أصوات» وجماعة «إضاءة ٧٧» وقد جاءت أشعارهم انعكاساً لواقعهم الذي عاشوه ، وقد ألقى الشعراء رضا القرقي ، مصطفى عبادة ، حسن خضري ، أشعارهم بالإضافة إلى شعراء الجماعة والشعراء الضيوف .

ثم دار حوار مفتوح من جانب طلبة الكلية مع شعراء المسيحيين حول نتائجهم الإبداعية وقضايا الحداثة وإشكاليات القموص وقد رد الشاعر حلمي سالم على التهمة الموجهة نحوه

هذا المهرجان يأتي منحازاً لكل القيم الحداثيّة في الشعراء ودا على أساسه ومايسود الساحة الثقافية في خارج الجامعة وداخلها من روح متزمتة تنتهم التجديد باتهامات تصل إلى حد التكفير الديني وتدمير التراث .

وقد واجهت جماعة الشعراء اضطهادات متباينة من شتى الاتجاهات الفكرية والعقائدية وحتى من إدارة النشاط الثقافي نفسها ، التي تقرض علينا كل مرة أسماء بعينها .

وقد ذكر الدكتور عبيد الفتاح عثمان معرفاً بقدر شعراء المسيحيين ، إنه ظهر بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ م جيل جديد من الشعراء في مصر

أقامت جماعته الشعر بكلية دار العلوم يوم الأربعاء ٨ يناير ، مهرجاناً لشعراء الحداثة في مصر : أحمد عبد المعطي حجازي وحسن طلب ، حلمي سالم ، أحمد زويّر . حضر المهرجان حشد من رجال الإعلام ولم يتخلف عن الحضور سوى الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لمرثته وحضر من الأساتذة د . محمد بلقاسي عميد الكلية د . أحمد كليل وكيل الكلية د . إيمان ميدان رائد الجماعة د . شفيق الدين السيد وحضر من النقاد أحمد عبد الرزاق أبو العلا .

وفي كلمة الشاعر أشرف أبو جليل - مقرر الجماعة - التي ألقاها ترحيباً بالشعراء الضيوف ذكر أن

فقال إن الحداثة ترتبط بكل القضايا الأدبية المعاصرة أولاً : -

إما لماذا تصبح هذه الألفاظ غريبة في الشعر؟ ربما تتصور دائماً أن للشعر لغة ومفردات خاصة به : ذلك أننا نتوهم أن هناك مفردات شعرية وأخرى غير شعرية فليست كلمة الليل أو القمر أجمل في ذاتها من كلمة الطين أو ميدان السيدة زينب . اللغة إذن هي السياق ومجموعة العلاقات اللغوية وليست المفردات ونحن نسعى دائماً إلى أن نؤكد على أنه ليست هناك مفردة محرمة .

ونحن ندعو إلى أن يأخذ المثقلى من القصيدة ما بهاء وليس ما بهننه . فلن نتجزئ لك قصيدة حسن طلب ما يمكن أن نتجزئ لك قصيدة صلاح عبد الصبور ومن يقرأ أعمالنا قد يجد فيها ما هو في قصائد غيرنا وقد لا يجد شيئاً من ذلك على الإطلاق .

ثم وجه أحد الطلاب سؤالاً إلى حسن طلب قائلا في قصيدتك آية جيم قد سمت حرف الجيم مما يتناقض مع المفيدة ، نرجو التوضيح ؟

فقال حسن طلب إن آية جيم قصيدة تعتمد على حرف واحد لا لى نطلبه لذاته ولكن لى تتعامل مع

دلالة الرمزية والصوتية والتراثية والدلالية ، فوإذا استقبلت الجانب الصوتى فحسب أننا اعتقد أنك بذلك تنظم نفسك وتنظم القصيدة ، فنحن لانستطيع أن نتعامل مع حرف الجيم باعتباره صوتاً في ذاته ولكن يجب أن نتعامل معه باعتباره قيمة دلالية وتراثية ورمزية ولحكم تعتقدون أن هناك ألفاظاً مهجورة أو مية ، وليس هذا صحيحاً فاللغة لا تموت ، ولكن هناك مفردات لا تستخدم يمكن أن يبعثها الأدباء وأن يعيدوا استخدامها ففي قصيدة **الخليل** مثلاً ، ربما لا يوجد من أسماء البشرات مما يصلح أن يقوم مقام هذه المفردة ، فقد اعتمدت القصيدة على الإيقاع والطاقة الموسيقية لهذه المفردة .

ثم تحدث احمد عبد الرازق ابو العلا قائلا أنه من الخطأ أن نبحث عن لى المعنى في الشعر لفهم النص ، ذلك المعنى الشعرى يترسب من خلال القصيدة على مدى عملية القراءة وأنا اعتقد أن المعنى جزء من القصيدة كما اعتقد أن الحداثة قد اعتمدت على محورين أساسيين الأول : - الحداثة والدلالة ، الثانى : الحداثة والسياق « الصياغة » كما أن تجربة « أصوات » و « إضاءة ٧٧ » كانت

تستند إلى أرض الواقع استناداً غير مباشر .

ثم اختتم الندوة الدكتور عبد الفتاح عثمان مؤكداً أن شعر الحداثة شعر صعب ، يحتاج إلى قراءة ثانية . كما أن فهم الشعر يحتاج إلى كم من المعرفة لأنه لا يعتمد على التشبيهات القديمة وإنما هو إبداع جديد خاص ، وإن لكل عصر حدائقه إن هؤلاء الشعراء الحدائين لم تنقطع صلاتهم بالتراث ومعظم شعرهم يشهد على ذلك .

كانت هذه الندوة الناجحة ، هي آخر ندوة ينظمها الشاعر « الشرف ابو جليل » مقرر جماعة الشعر ، الذى أعلن عن استقالته بعد سنوات أربيع من العطاء والجهاد فهد الجبهة المتمزقة في الكلية ، تقول كلمته التى وزعها على الحاضرين في ذلك المهرجان :

(يأتى هذا المهرجان منحاذا لكل القيم الحداثية في الشعر ، رداً على مأساة ويسود الساحة الثقافية في خارج الجامعة وداخلها من روح تركن إلى الثبات واللغنى بأوهام زائفة ، وتتهم التجديد بانهايات تصل إلى حد التكفير الدينى والخرق الفكرى وتدمير التراث) .

معرض الكتاب عيدنا الثقافى الكبير !

والثقافية ، وإنما طرحوا بعض المشاكل الشخصية. ومع ذلك فإن الرئيس طرح العديد من القضايا التى تهتم المثقفين والتى تتعلق بالأمور الوطنية والقومية والثقافية .

والظاهرة اللافتة للنظر هى امتلاء القاعات المخصصة للندوات الثقافية واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية طوال فترة المعرض عن آخرها فى أثناء انعقاد هذه اللقاءات الهامة ، وكان هذا دليلاً واضحاً على تعشش الجمهور المصرى للثقافة الجادة والرفيعة .

وكان الإقبال على أنشطة المعرض الأخرى على نفس مستوى الإقبال على الندوات الفكرية ، حيث شهد

الثقافية واللقاءات الفكرية التى أقيمت فى المعرض .

وكان الرئيس مبارك قد التفتى بعد افتتاحه المعرض فى اليوم الأول ، مع أدباء ومفكرى مصر فى حوار ديمقراطى مفتوح كمادة كل عام ، لجلب فيه من أهم القضايا على المستويين الداخلى والخارجى ، ومن كل الأسس والاستفسارات التى وجهها له الكتف والمفكرون ورجال الصحافة والإعلام ، ولئن كنت أرى أن بعض الأسئلة التى طرحت فى هذا اللقاء لم تكن على المستوى اللائق ، فلم يحاول المثقفون أن يستغلوا وجود الرئيس معهم ، وأن يدور حديثهم حول القضايا العامة السياسية

لأنه تمودنا ألا يكون معرض القاهرة الدولى للكتاب ، مجرد سوق للكتاب ، فهو بالإضافة إلى ذلك ، مهرجان ثقافى عريق كبير ، يتضمن مختلف أنواع الأنشطة الثقافية ، كذلك كان معرض القاهرة الدولى الرابع والمعرض للكتاب ، الذى أقيم فى أرض المعارض بمدينة نصر فى الفترة من ٤ إلى ١٧ يناير ١٩٩٢ ، والذي أصبح المعرض الثانى فى العالم بعد معرض فرانكفورت .

خمس وستون دولة وحوالى ٤٠٠ محاضر اشتركوا فى معرض هذا العام تركزت مناقشاتهم حول مستقبل الثقافة العربية من خلال عدة محاور ، وذلك من خلال الندوات

المقهى الثقافي ومخيم الإيداع وسراى
(يرصف علم) إقبالاً جماعياً
كبيراً .

ولعل أهم ما طلب به المشاركين
في الندوات من المثقفين العرب ، أن
يستفيدوا من تراكم الخبرات الثقافية
وأن ينفتحوا على الثقافة العالمية ،
وأن تُلبي حاجة الشعوب إلى التطور ،
حتى يصبح لنا دور ونخرج من زقاق
التأريخ إلى الطريق الواسع في سمعة
التقدم العالمي . وقد أشار بعض
الحاضرين إلى أن الثقافة العربية
سوف تتأثر بما حدث في العالم وبانهيار
المعسكر الاشتراكي وتفكك الاتحاد
السوفييتي .

وأشار بعض المتحدثين في ندوات
المعرض إلى أن هناك ثروة في
المعلومات ، ولكننا غير مشاركين فيها
لأن شعوب العالم الثالث تنقل
المعلومات ولا تشارك في صنعها ،
وأيس لها دور في هذا المجال ، وإن
عصر المعلومات الذي نعيشه يفوق في
الخطورة والأثر عصر الثورة
الصناعية ، ومعظم ما يكتب في هذا
الموضوع يميل إلى التهاويل لثورة
المعلومات .

وقد استطاع المعرض أن يجذب
عددا كبيرا من الزوار هذا العام فقد
بلغوا حوالي ثلاثة ملايين زائر ، رقم

أن توافقت المعرض جاء في وقت
امتحانات طلاب الجامعات المصرية
والمرحلة الثانوية ورغم ذلك فقد أعد
لإثالي القاهرة لثقافية من جديد ، التي
تدل على مكانة هذا البلد وحضارته
العريقة .

وقد التقى زوك المعرض مع
مجموعة كبيرة من كبار مثقفيها وكبار
رجال الدولة ، من خلال اللقاءات
الفكرية ، تحدثوا فيها حول القضايا
السياسية والاقتصادية والثقافية
والدينية والعلمية . ومن المتحدثين في
هذه اللقاءات الدكتور عصمت عبد
الحجيد الأمين العام لجامعة الدول
العربية ، وفلورنسي حسنى وزير
الثقافة واللواء محمد عبد العظيم
موسى وزير الداخلية والدكتور حسين
بهاء الدين وزير التعليم والدكتور
أسعدي البازي الوكيل الأول لوزارة
الخارجية ومدير مكتب الرئيس
للشئون السياسية ، والدكتور
مصطفى الطفي مدير مكتب الرئيس
لشؤون المعلومات وصالح منقصر
رئيس مجلس إدارة دار المعارف ،
وإحلي للخولي ن أنيس منصور
والدكتور سمير سرهان .

منظرات

والجديد في المعرض للمقهى إقامة
العديد من المنظرات الهامة ، لأول

مرة منها منظرة مصر بين الدولة
الدينية والمدنية والتي حضرها أكثر
من عشرين ألف مواطن حيث امتلأت
القاعة ، وظل آلاف بالخارج ينتابون
حوار العلماء والمفكرين من مكبرات
الصوت الموجهة ، على جدران قاعة
الندوات ، وقد اشترك في هذه المنظرة
كل من الشيخ محمد الخازن
والمستشار سامون الهضيبي ود .
محمد عمارة ود . محمد خلف الله
ود . فرج فودة وأيضا تم منظرة
أخرى من الشخص من الغشاء في
حرب الخليج وثقته عن النظام
العائلي الجديد : هل وسلام أم
بلطجة سياسية ؟ ورابعة عن مؤتمر
السلام بين التأييد والمعارضة .
وخامسة عن الماركسية : هل تنتهي
للتأريخ أم للمستقبل ؟ وسادسة عن
يشوك الأعضاء حرام لم حال ؟
وأخيرا عن المدمن مريض أم مجرم ؟
والطريف أن الكتب طلى الغزل
أشار إلى اللقاء الفكرى الذى نظمته
معه هيئة الكتب إلى أن التغيرات
التي حدثت في الاتحاد السوفييتي
جاءت فجأة وقال إنها مثل الانتاج
الذى حدث فيها يسمى بالمعسكر
الاشتراكي ويحدث في الاتحاد
السوفييتي ، وهذا الانتاج الكي
تكشف لنا أن قانون د لنا والأخر ، ل

العلم ، لأن العدد الكثير لا يسمح لأحد يكن يقول شيئا حقيقيا ولا يسمح للجمهور بأن يتابع على النحو الأمثل .

أخيرا فقد استطاع المعرض أن يجعل مصر تعيش عيدا ثقافيا كبيرا استمر لمدة أسبوعين وتبارى فيه كبار الشعراء والأدباء المصريين والعرب والأجانب ، والتقى فيه شباب الأدباء بجمهور كبير استمع لهم وتناور معهم حول أعمالهم !

علما اختلف سعر للكتاب من جناح لآخر ولكن من الأسماء المؤسفة أن معظم أصحاب دور النشر الخاصة ، رفضوا قسما للكتب بزيادة مما هو مدون عليها في الأصل .

وكان على إدارة المعارض الاهتمام بتوفير دورات للياه والاستراحات ، وأيضا وضع لافتات توضح أماكن الأجنحة وأسماء الناشرين .

أتمنى ألا يشارك في ندوات العلم القلم وأسميات الشعرية عدد أكثر من اللازم كما حدث في بعض ندوات هذا

يعد مجديا ولا يستطيع أن يحكم حركة الحياة ، وكذا أنه لا يوجد الآن في العالم شيء اسمه الشيوعية وإننا أمام حالة فوضوية من المتغيرات . وبالنسبة للكتب التي احتلت المكانة الأولى في قائمة المبيعات هذا العام : فكانت كالعامة كتب التراث والكتب الدينية والعلمية والكتب القديمة في سور الأزبكية بالمرحى . وكذلك كتب الأطفال ، مع أن أسعارها كانت مرتفعة جدا ، فالكتاب لا يال منه من أربعة جنيهات . ويصلة

رسائل من مصر

فؤاد قنديل

لم يتوقف غرام دول الغرب بحضارة مصر وموقعها ومناخها عند قادة هذه الدول وحكامها وكبار السياسيين فيها ، بل انتقل هذا الغرام إلى الرحالة والأديباء والفكرين وإن اختلفت الرؤى والأهداف .

وقد قدم إلى مصر من رجال التاريخ والفلسفة والأدب عدد يصعب حصره يأتي في الصدارة منه « إدوارد وايم لين » ، « هورستر » و « رامبو » و « جيرار ويزغال » و « لورديس داريل » ، و « ميشيل بوتيور » ، و « شاتو بريان » ، و « كراتشكوفسكى » و « سولوبوب » .. وغيرهم .

وكتب أكثرهم دراسات وصفية ضافية عن مصر والمصريين ، خاصة

إلى حد كبير في الأحياء الشعبية والريف والصحارى والمدن العامة ، وفي الوقت ذاته أخذت طريقها إلى الطبائع والأرواح ، ولم تغفل الآلام والأمال ، إذ كانوا حريصين على العيش بالقرب من الناس خلال ممارستهم حياتهم الطبيعية .

ولم « إدوارد لين » الذى مكث في مصر حقبة من عهد « محمد علي » يُعد أفضل من استطاع أن يصف بدقة زوايا خفية من المجتمع المصرى من خلال كتابه « المصريون المحدثون لمساكنهم وعاداتهم » ، وهو دراسة تصيلية دقيقة لتقاليد المصريين وطباعهم ، الأمر الذى يجعل منها وثيقة تاريخية واجتماعية ، على قدر

كبير من الأهمية .

وإذا كان علم التمايزيع يعنى يذكر النواحي السياسية العليا . كمجود الحكام وتباينها ، والحروب والمواقع العسكرية والثورات ، فإن الأجدر بالالتفات والتقييم هو مثل هذه الكتابات ، التى تتناول أعماق المجتمعات ، ومشاعر أبنائها ، ومبررات سلوكياتهم ، إزاء المواقف المختلفة ، وهو ما يعتبر التصجيل الحقيقى والصادق لهذه الفترة أو تلك .

من هذه الكتابات التى نعت بها كتاب « رسائل من مصر » وهو مجموعة رسائل بعثت بها السيدة « لوسي نف جويرون » إلى زوجها

والدتها ، في الحدة من ١٨٦٢ إلى ١٨٦٩ . وقد جمعها أحد أحفادها وهو « جورجون ووترفيلد » وأصدرها في كتاب نشر عام ١٩٦٩ ، بمناسبة مرور مائة عام على وفاته . وقام على ترجمة الكتاب الأستاذ : « احمد خلكي » ونشرته هيئة الكتاب .

ود جورجون ووترفيلد « صحفي عاش في مصر إبان العشرينيات من هذا القرن ، وكان رئيساً لتصوير جريدة مصرية تصدر باللغة الإنجليزية هي « الإيجيبتيان جازيت » وقد أصدر كتاباً عن الحركة القومية في مصر .

أما الرسائل فتعتبر وثيقة اجتماعية ودينية وسياسية ، جديدة بأن تأخذ مكانها بين كل الدراسات التي تسعى لتقييم عهد إسماعيل ، الذي تنسب إليه إنجازات حضارية هامة . لقد رأت الكاتبة رؤية العين كل ما كتبت عنه ، وشاركت في حياة الناس مشاركة إيجابية تصل إلى بعد من المأساة في الإنجازات ، ومعالجة بعض المرضى . وقد تنج عن ذلك تعاطف شعبي فريد لأحاط بها ، وتغلغل في كيائها ، حتى لقد تمت أن تعيش العمر كله في الأقصر ، بين الدفء والجمال والبساطة والإيمان .

ولم يكن غريباً على قوم لم تقلد السياسة ولا الحياة المعاصرة نقوسهم أن يحبوا السيدة « لوسي » ويعتبروها في بعض المواقف الإنسانية « شيخاً » ، كما كانوا يسمونها . يصرف النظر عن دلالة الشبهة في الدين الإسلامي ،

ورغم أن كل رسائل « لوسي » عن « الأقصر » فإن ذلك لا يحول دون الاعتماد عليها في التعرف على كثير من الأوضاع السياسية في مصر كلها .

ولدت السيدة « لوسي » ديف جورجون عام ١٨٢٦ لوالد هو « جون إسكن » أحد رجال القانون ، وأما كانت سيدة مثقفة تهجد عدة لغات ، وكانت الأسرة وقد تعرضت أن تستقبل في بيتها صفوة المفكرين والكتاب ، حيث نشأت بينهم « لوسي » نشأة ثقافية ، بلغت بها إلى دنيا الأدب ، وبعب اللغات والترجمة ، واجتهدت في أن تهب كل وقتها لهذه الهواية الأثيرة ، إلى أن أصيبت بمرض السل في عام ١٨٥٢ وكانت قد ترجمت عشرة مجلدات ضخمة في التاريخ والقانون .

وعلى مدى عشر سنوات واصلت العلاج بكافة السبل والوسائل دون تقدم يذكر ، حتى نصح الأطباء بضرورة سفرها إلى مصر ، بحثاً عن

الدفء ، فوصلت القاهرة عام ١٨٦٢ . وقضت فيها شهراً ، انتقلت بعدها للاستقرار في الأقصر حيث أقامت في بيت كان يسمى « بيت فرنيسا » فوق معبد الأقصر الذي لم يكن قد اكتشف بعد .

تجولت لوسي بين الناس وعاشرتهم ، وقد تمكنت بعقليتها المتقدمة ، وثقافتها الرحيمة ، وبحبا للعمل ، من التعرف على التركيبة المصرية البسيطة ، التي تجذب كل من يتعامل معها بتدقيق إنساني يخلو من القُد .. تقول في رسالة إلى زوجها تصف القاهرة بعد أيام قليلة من وصولها :

« لقد انغمست في ليال ألف ليلة الحقيقية ، فالحياة في القاهرة ما هي إلا حياة ذهبية . بلغت الحد الأقصى من التسامح والشعر ، بل الوجود فيها ليس إلا خليطاً من التعاطف والأدب الجم » .

بينما تصف حياتها بالأقصر في رسالة أخرى :

« جلسنا في جوسق مقام في حديقة من الخضروات ، وشرينا لبناً طازجاً جيداً ، والجوسق نظيف مصنوع من عراجلين النخل ، وشهدنا الكفر وهو يرتفع وراء الجبال ، فيفشي ثوره كل شيء

كانما هو شمس أكثر نوعة ، وهنا ترى كل الألوان في ضوء القصر ، كأنما أنت في رائعة النهار ، إن الليل هنا يبدو كما لو كان نهاراً. رخوا مكبوتاً موحشاً ، يلغى السحر من كل نواحيه حتى كأنك في حلم من الأحلام » .

وتحدث عن العالم السحري الذي تعيشه . وقد تألفت فيه الآلهة المصرية القديمة عبارة بحار الأزمان في زئيق الأسطورة ، إلى أن تبلغ سطوط الحاضر فتتقم خدود الحالمين :

« وأسفر الصبح عن لون قرمزي داكن ، ونزلت إلى النيل ، فُلُغُضْتُ فيه ورايت الفتيات على الشاطئ المقلبل ، وهن في أزياء الصيف وقد ضرين حول أردافهن الدائفة باحزمة من الجلد رشيقة إلى درجة القداسة ، وكمن يحملن على رعوسهن الصغيرة السامقة سلالاً على شكل الأطباق ، ملأى بالآثرة ، ودللت إلى بهو الأعمدة - فجلست عند نهائيه ، وصفتت النظر إلى اثيوبيا ، ورودتني أحلام رايت فيها الازوريس ، وغفوت قليلا ، ولم اصح إلا حين فُتِكُنِي آمون رع على وجنتي اليسرى » .

وتشارك السيدة « لوسى » الناس حيواتهم ، وتستدرجها

طقوس المعبدن للاطلاع على العبادات التي يمارسونها للخلاق العظيم ، وتداول أن تبحث عن هذا الوجد الديني في سلوكيات المصريين ، وتنتهي إلى قناعة تسطرها في الرسالة التالية :

« إن العقيدة الإسلامية عقيدة بسيطة ولا يسيطر عليها رجال الدين ، كما يفعل المسيسون عندما ، وهذا مما يميز هذا الدين على وجه اليقين ، وفي نظري أن الإسلام يقوم على العقل بدرجة عملية ، وإن الدين عنصر هومري هام ، فالفني بطل مثل أكليز وهو يحارب ويصلي ويعلم ويتزوج النساء ، فهو في الواقع بشر ، وليس معنى مجرداً ، وباختصار فقد خلف محمد في الدين الطابع الرومانتيكي ، أو قل إن ذلك طبيعي في دم هؤلاء الناس ، وعلى الرغم من أن القرآن يستند إلى الفهم الصحيح ، إذا فوّن بالثورة ، فقد كنت أحسب أن العرب بلداء الفهم إلى حد بعيد ، حتى استطعت أن أفهم شيئاً من لغتهم » .

وهي تصور لنا في رسالة إلى زوجها تفلأها بحلفتها ، وبإمكان الشفاء . بينما هي غارقة في حبها الصالح للعيش في الاصر :

« لقد أصبح الجو منذ خمسة أيام أو ستة كأنه هو الجنة نفسها ، إنني لأجلس في شرفتي السامقة وأرتوي من نسيم الشمال الحلو ، وأنظر إلى الجبال الفخمة على الشاطئ المقابل وأظن أنه لو كنت هنا معي أنت وأفراخي الصغار لكنت أحسن حياة ، إن جمال مصر لينمو في نفسي يوماً بعد يوم وأظن أنها قد بلغت من الجمال غاية خيرا مما كنت عليه في السنة الماضية » .

أما عن مصر فقد صورت تلك السنوات العجاف التي عاشتها البلاد خاصة عام ١٨٦٧ فتقول :

« أصبحت البلاد بلقعا لا زرع فيها ولا ضرع ، وأشعر أن قدم التركي كانت ثقيلة من غير شك ، فلا أرى دابة واحدة حيث كان أماسي خمسون ، لقد ذهبت الحمير والإبل والخيل والماشية ذات القرون ، ونقص وماتت الكلاب إلا قليلا . ونقص عدد الصقور وجوارح الطير إذ لا يترك البشر الغلات .. زحف هذا البلاء إلى الصعيد ، وسيتحول الآن إلى كارثة رهيبة » .

ويصل اهتمامها بالفلاح المصري الذي تراه مسكيناً تجتمع عليه مطالب كثيرة ، وتبطلش بإنتاجه الهزيل

مطامع حاكم ميّدة ، وزيانية خلّت قلوبهم من الرحمة ، إلى أن تُسأل عن نظام ملكية الأرض في مصر ، فتحدّر خطابا طويلا لامها في يناير عام ١٨٦٥ تقول فيه :

« كل الأرض المصرية ملكه لسلطان تركيا ، والباشا هو وكيله عليها ، وهذا بالاسم طبعاً كما يعلم الجميع . وعلى ذلك فليس هناك ملكٌ لهذه الأرض ، ولكن هناك مستأجرون يدفعون من مائة قرش إلى ثلاثين قرشاً سنوياً ضريبة على كل فدان ، بحسب جودة الأرض ، أو بحسب درجة الخصوبة التي تكون بين الباشا وبين المستأجر الذي يستفيد منها . وميراث هذه المؤاجرة قاصر على الأبناء ، فلا يشمل غيرهم من ذوى القربى ، ولا لذراريهم . ويستطيع المستأجر أن يبيع هذه الإيجارة ، ولكن عليه أن يستأذن الحكومة في ذلك ، فإذا توفى الملك أو المستأجر ، من غير ولد ، نقول الأرض إلى السلطان أي إلى الباشا ، وإذا أراد الباشا أن يستوفى على أرض فرد من الأفراد ، فيمكنه ذلك ، إما بتعويض أو من غير تعويض ... ولا تحسب أنني أبالغ فقد رأيت ذلك رأى العين ، رأيت أرضاً يستوفى عليها من غير

تعويض ، ورجلاً أعرفه أُعطين فداناً من الصحراء الجرداء عوضاً عن كل فدان من الأرض التي فلحها ورواها ، لقد بلغ نظام الاستنزاف والتخريب حدّاً لا يمكن تجلّوزه ، وقصة الإنجيل عن « تابوت » وكرومه تتكرر هنا يوماً بعد يوم . ولكن على أوسع نطاق لقد قررت الحكومة أن يسلم الفلاحون ثمانية جمال عن كل فدان ، مساهمة في حمل الجنود إلى السودان . وقد أصبح المكان كله أرضاً جرداء ، والرجال يُضربون دائماً ، فواحد يُضرب لأن جملة ليس بالجمدة المطلوبة ، وثان يُعَذَّب لأن سرج جملة قديم اشعث ، ويُضرب آخرون لأنهم لم يستطيعوا إمداد الحكومة مقدماً بمثل ينفق على إطعام أربعة جمال وأجرة حارسهم لمدة شهرين ، وقد ظل الكرياج منذ الصباح يعمل على ظهور جيرائي وأقدامهم » .

وفي الرسالة نفسها تقول عن زيارة صبي من آل روتشيلد : « لقد وفد على باخرة من بواخر إسماعيل ، وقد جاء في ركب كانوا هو أمير من أمراء المملكة ، على باخرة من بواخر الباشا . وهو الذي لم يتعد الرابعة عشرة .. لقد

تكفل الباشا بكل نفقات الرحلة وكل من يقومون على خدمتها من الإتياع . لقد قال لي فلاح عجوز ، كل ذلك من أجل مال اليهودى .. إني لأسفة إذ أقول : إن كلمة يهودى لم تزل تنفث تَرَكَم أنوف العرب ، بقدر ما تَرَكَم أنوفنا » .

كانت السيدة « لوسى » تعاني من التعاطف العميق مع حالات الجوع والفقر والقرى التي يتعرض لها المصري ، الذي اعترفت في رسائل كثيرة بذكائه ، وحيويته ، وطيبته ، ونخوته الفادرة ، وسخاء روحه قبل سخاء يده . لذلك لم تجد إلا أن تكتب تعبيراً وتنقيساً عن هذا التعاطف الذي يثقل روحها الرقيقة . واتخذت في مجال الكتابة سبيلين : الأول أن تكتب لزوجها ووالدتها كي يُشعيا ما يرد بالبرسائل في الأوساط الاجتماعية العليا في لندن ، والثنائى أن تكتب لإبنتها « جانيت » وهي مراسلة جريدة « التايمز » في القاهرة حتى تنشر هذه الحقائق وربما تصل إلى الوالى ويدرك ما يقتره رجاله ، ولكن يبدو أنها لم تحظ بالاستجابة الكافية لدى الطرفين ، فقد كانت بريطانيا مشغولة بالهند ، والثورات التي تتدلع فيها على

أبدى دعاء التطرف الديني ، وفي الوقت نفسه كانت تعد للبحث عن مستعمرات جديدة تلبية لدعوات الأوساط الاجتماعية ، بحثاً عن مجالات جديدة لاستثمار الأموال ، وترويج السلع ، وتحقيق المكاسب التجارية ، أما عن إسماعيل فلا حاجة بنا للحديث عنه ، وعن أفكاره وطموحاته الغربية ، التي لا تتسق معها آلام الشعب المسكين .

وفي يناير ٦٩ تقضى عيد الميلاد في اسوان ، وتبعث برسالة إلى زوجها قائلة .

« كم أنا مشوقة لأنقل إليك هذا المنظر كي تراه رأي العين ، فقد كان رمضان يصدر بأغنية من أغاني الغرام ، ويشرب بنغماته على طلبة دقيقة ، بينما كانت زنجب ترقص على إيقاعه كأنها صورة حية ، وكان اللاعب على الربابة يستخرج منها نواحا كأنما كان نواح إيزيس على فقيدها أوزيريس . وفي هذا الجو الذي انتشي فيه حينما أكون في هذه الفائتات المصرية الحقيقية ، فإني أسأل نفسي هل أعيش أنا في تلك

الساعة ، أم انتقلت إلى ماضٍ سحيق ، مقداره أربعة آلاف ، ميل عشرة آلاف سنة . »

أما في أوائل يوليو وقد أوشكت على الرحيل ، لا عن مصر وحدها بل عن العالم أجمع ، بما فيه من عطف وإنانية ، وبما يجتلبه من قسوة وظلم واستعباد ، وما يتخلله من حب وجمال وأشواق إنسانية ، لا تنتهي ، ولا يخلو منها قلب أشد الناس بؤساً .. فقد كتبت تقول لزوجها .

« إنني أنتظر لأن نهايتي صاعدة وسط قوم يشفقون علي ، ويحبونني ، فأشعر بينهم بالراحة ، وإن سقرى من الأقصر ليشهد ما يدعو إلى الأمل ، فقد كان أهلها يعتادون أنهم في وداعي الأخير ، وإن يروني مرة أخرى .

كل عطف الناس وإشفاقهم على ما يش سلف القلوب : من القاضى الذى حفر في قبري ليدفنني بين أهله ، إلى أفقر الفلاحين ، ولا تبعث إلى ممرضة فقد بلغ الأمل الجسماني ما لاود أن يشهده الآخرون . وقد مثلت موتى منذ

يومين كما يقوم المثلون بتجربة ابوارهم ، فنبئت عن السوعي ليلة باكملها ، لكنني ألفت في الصباح .

وفي الرابع عشر من يوليو عام ١٩٦٩ ، أسلمت الروح تلك السيدة البريطانية التي تميزت قبل ثلثيها الواسعة بعذوبة الروح ، ونقاء القلب ، واتساع الوجدان لآلام كل البشر حتى ولو كانوا غريباء ، ولكنها مما لاشك كنت تؤمن بأن الآلم إنساني السعادة لايد أنها عالمية ، حتى لو حالت بعض القلوب الضالة دون ذلك .

وكما بقيت في نفوس المصريين ، ممن شربوا السيدة ، لوسى ، حياتهم ، المحبة لها والتقدير ، وصالحى الولاء والأمل للفرق الأبدى ، فقد استطاعت أن تحتفظ لنفسها بمكانة طيبة تليق بها على خريطة الدرس الاجتماعى والأدبى ، بما كتبه من رسائل لم يعبا بها البعض في ذلك الوقت ، لكن ما ينفع الناس ، ونصيره القلوب قبل الإقلام ، يمش في الأرض إلى أبد الأبدنين ، والجهد الاصيل ، والإحساس الصادق ، لا يمكن أن تبدده الرياح .

أوبرا بكين ورحلة المائة الثانية

« كينج » ، رأينا مجموعة من المنضفين يجذون في سرهم عبر حقل الأرز الشاسعة التي تمتلئ ضفاف « النهر الأصفر » و « الفيلج تشي » في طريقهم نحو الشمال ، حيث المدينة السماوية في « بكين » ، فهناك يتربع الامبراطور المقدس أين السمراء على عرش الصين . وكانت العاصمة آنذاك تتأهب للاحتفال بعيد ميلاده الثمانين . وانتبه بعض تجار الملح والموظفين المحليين في إقليم لنيهوي هذه المناسبة ، ليعبروا عن ولائهم ، فأرسلوا فرقتهم المحلية للاشتراك في تلك المناسبة .

لكن نجاح الفرقة ، وكان إسمها آنذاك « سلفينج » ، كان باهرا فاق

احتفال كبير في « بكين » ، شاركت فيه أكثر من أربعين فرقة لوبرالية صينية ، فضلا عن عروض قدمها فنانون الأوبرا من خارج الصين أمام جمهور غفير ، يقدر بمائة وسبعين ألف مشاهد .

وعبر سنوكتها الملتصين ، اجتذبت « أوبرا بكين » ، اعتماد الجماهير ، ليس من الصين وحدها ، بل ومن الأجانب أيضا ، فهذه الفرقة - حسبما قال أحد عشاقها ، تجسد ، مثل السور العظيم ، تقاليد الثقافة الصينية .

وإذا عدنا إلى الوراء إلى سنوات عهد الامبراطور « كينغشوج » (١٧٣٦ - ١٧٩٥) من أسرة

في عام ١٧٩٥ ولدت إلى « بكين » عاصمة الامبراطورية الصينية إحدى الفرق الأوبرالية المحلية ، من مقاطعة لنيهوي في جنوب الصين . وفي « بكين » تجمعت سلسلة من العروض احتفالا بعيد ميلاد الامبراطور . وهذا الحدث ، على بساطته فيما قد يحسب القارئ ، سجل ميلاد ما يعرف بأوبرا « الجينج جو » ، أو « أوبرا بكين » ، التي أصبحت لسنوات وسنوات أكثر أشكال الأوبرا شعبية في الصين ، لتنتقل في الفترة من ٢٠ ديسمبر ٩٠ إلى ١٢ يناير ٩١ بالذكري المثوية الثانية لرحلة فرقة أنهوي ، وإقليم في هذه المناسبة

تقديم من ارسلوها ، مما دعا أفرادها إلى البقاء في « بكين » بعد انتهاء الاحتفال ، وتقديم عروضها . وكان رصيد الفرقة من العروض كبيرا ، فلم يقتصر على أعمالها المحلية فحسب ، بل سارعت إلى تقديم العديد من أعمال الفرق المحلية الأخرى ، التي حظيت بشعبية واسعة آنذاك .

وقد شجع هذا النجاح فرقا أخرى من نفس الإقليم على النزوح إلى « بكين » ، ومنها فرقة « سيخي » و« هنتون » و« تشونلتاي » ، التي يشرح إليها المؤرخون مع فرقة « سانكينج » ، باعتبارها فرقا « انتهى الأربع » ، التي أخذت لها أسلوبا خاصا في الأداء الغنائي ، يعتمد على المزج بين اللهجات المحلية ، والتنوع اللحني ، واستعارت بعض التقنيات والنصوص . بل وأحيانا المنشدين من فرق الأوبرا الشعبية ، مثل « الكوكينج » و« الجينجكينج » و« الكينجكينج » .

وكان من رواد تلك الفرق مغن ريفي من مقاطعة « هوبي » الجنوبية الملقب على « نهر اليانج تسي » . وقد تأثر هذا المغني واسمه « يوسان شنج » بأسلوب « فرقة الأنهوي » ، وعمل على تطويره في أعماله التي

قدمها مع الفرقة التي أسسها . فحدث انقلابا خطيرا ، حين جعل لأدوار الرجال الأولية على الأدوار النسائية ، على نقیض ما كان يجري به العرف آنذاك . وأهم « سان شنج » بمحاكاة لهجة « بكين » ، حتى يجتلب المزيد من جمهور العاصمة ، ووضع لها قواعد للفناء وتلاوة الشعر .

وكان لحركة النمو الاقتصادي الذي شهدته الصين في القرن التاسع عشر ، وراح أباطرة أسرة « كينج » يظنون الأوبرا ، أثرهما في ازدهار الحركة الفنية ، فقد حرصت الامبراطورة « سيخي » ، حينما اعتلت العرش على دعوة فرق الأوبرا لتقديم عروضها في قصرها ، وإقامت مقصورة خاصة لتشاهد منها العروض ، التي باتت تقدم هناك ، بصفة منتظمة ، بل إن الامبراطورة حرصت على تأسيس مدرسة باسم « اليوبيل الملكي » كان الخسنيان يدرسون فيها - تحت إشرافها الشخصي - على الفناء ، ليلتحقوا بالعمل في فرق الأوبرا .

وقد وفرت رعاية الأباطرة بذلك الفن ، ودعوتهم المتكررة لفرقة لإقامة الحفلات في القصر الامبراطوري ، غروفا مثالية للنمو والارتقاء ، حيث

تلاقى مغني الأوبرا ، ويتبادلوا الأفكار والتقنيات ، فتعددت شخصيات الأعمال الفنية ، وازدادت تنوعا وثراء ، وأرتقى أسلوب العرض البسيط ، واكتسب أناقة ورشاقة ، حيث أولى الفنانون مزيدا من الاهتمام بصياغة الشخصيات ، وظهرت على المسرح مهارات فنية جيدة ، ومنهم « يويوشنج » ، الذي كافأته الامبراطورة لمهارته في اللعب بالرمح أثناء التمثيل .

واكتسب أسلوب الاداء الترتيلي مساحة كبيرة من الشعبية الغنائية وازداد الاهتمام بتدريب الممثلين على الاداء ، غير أن أوبرا « بكين » ظلت درامية أكثر منها موسيقية .

وبمع انتشار الملك الديمقراطي إلى دائرة الأوبرا بدأت « لوبرا بكين » تشهد تغيرات في دورها وقبيلها الجمالية ، وبدأت تتجه إلى النقاد الاجتماعي ، ومن ثم ازدهات أهمية المركز الاجتماعي للأوبرا وفنانيها ، وكرس عدد من المؤلفين والعلماء جهودهم لتدعيم منظورهما وموسوعاتها ، وبذا خرجت « لوبرا بكين » من طور الطفولة إلى طور يرشد .

ومن الملامح الرئيسية لأوبرا بكين تنوعت مدارسها الغنائية ، التي ابتدع كل منها فنان أثرت مهاراته

واسلوبه إلى الجيل التالي من المؤلفين .

وفي مطلع هذا القرن ، كانت هناك مدارس أربع يمثلها كل من « يوشويان » و « يان يوبنج » ، « جاو كينج كوي » و « مائيان لينج » ، وقد تميز صوت الأول بالنعومة ، والثاني بالخشونة ، والثالث بالمعاطفة ، والرابع بالعنف ، وفي الوقت ذاته قدم شغفهاى مغنيا آخر ، حتى بشهرة في « لويوا بكين » هو « زو شين فلنج » ، الى اجتمعت له مهارة فائقة في التمثيل ، يكملها صوت جهوري ، مبرر ، متعدد الطبقات .

وفي العشرينيات ظهر عدد من الممثلين البارزين الذين تخصصوا في أداء الأدوار النسائية ، ومن أشهرهم « ماي لان فلنج » ، الذي رفع من مكانة هذا الفن ، باعتباره رائدا لهذه المدرسة .

إذ انتقل في أصالة عناصر استمدادها من الفنون الأدائية وأوبرا « الكون كو » والرقص الشعبي ، وتمكن بمفرده تقريبا من أن يغير من التقاليد المتوارثة ، التي لم تطلب الممثل الذي يلعب الأدوار النسائية بغير حذو الصوت ، إذ كان « ماي » يجمع بين رخامة الصوت ، وبراءة الأداء

التمثيل ، الذي يضعه في المصاف الأولى بين أبناء هذا الفن ، ولا يزال تأثير هذا الفنان متقدما حتى اليوم ، لا على فن التمثيل وحده ، بل وعلى الأزياء ، والمكياج .

وكان « ماي » هو أول مغن في أوبرا يقدم فنه ، خارج الصين ، أمام جمهور أجنبي ، إذ قام بجولة في : اليابان ، والولايات المتحدة ، والاتحاد السوفيتي . وفي أمريكا نال درجة الدكتوراه الفخرية . وقد شجع هذا زميله « تشنج يان كيو » ، الذي نال شهرة في أداء الأدوار النسائية ، على السفر إلى أوروبا ، حيث مكث عاما . وترمز هذه العروض التي قدمت خارج الصين إلى التطور الذي أحرزته « أوبرا بكين » .

ثم بدأت « أوبرا بكين » منذ الأربعينيات ، في إحداث تغير حاد في مسارها ، إذ استبدلت بالملايس التقليدية أزياء معاصرة . فتحل هذا التقليد الأسمى لتقنيات الغربية ، وإعمال التقاليد الوطنية ، فسم الشكل عن المضمون ، فتبطلت الأوبرا ، في قوة اندفاعها نحو النمو والازدهار .

وكان من المحتم إنخراط إصلاحات أخرى على الأوبرا . ففي السنوات الأولى من تاريخ حرب الكفاح ضد

الاستعمار الياباني ، بدأت بعض الفرق في ضخ دماء جديدة في المسرحين الذابلة ، فعمدت إلى تغيير مضمون المسرحيات التقليدية ، لتتحول الأوبرا إلى وسيلة من وسائل النضال ، ثم سعى « أه جيا » إلى محاولة الجمع بين الشكل التقليدي للأوبرا ، والموضوعات الحديثة ، في عدد من المسرحيات منها : « نهر سونج هوا » و « كيان شوشنج » .

وسيمنا تأسس « معهد دراسات أوبرا بكين » في « يان ان » في عام ١٩٤٢ ، كتب « مولنسى تونج » المبارة التالية : « هريفا القديم لالتقوا بالجديد » . ومن ثم ظهرت على مسارح المدينة مسرحيتان جديتان ، مقتبستان ، من نزلية « طريق العدالة والمستنقع » وهي إحدى الكلاسيكيات الأدبية الصينية . والمسرحيتان اللتان قدمتا باسم « الاندفاع للاندحسام في ثلاث هجمات على قرية زوجيا » ، ونجمتا في الجمع بين الأشكال التقليدية والأفكار الحديثة .

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية في عام ١٩٤٩ ، خضعت « أوبرا بكين » إلى عملية تطوير منظمة واسعة النطاق . وبعد ذلك

بمعلمين كتب « مافوتس تونج » عند تأسيس معهد أبحاث الأوبرا الصينية العبارة التالية : « دعوا مائة زهرة لتفتح ، غريولوا التميم لتفتوا بالجنيدي » . ومن ثم أعيد إحياء واقتباس الكثير من المسرحيات التقليدية . وفي عام ١٩٥٢ قدمت في أول مهرجان وطني للأوبرا أعمال منها : رئيس الوزراء يسلم الجفرال ، و « الثعبان الأبيض » .

ثم نشرت مجموعة من ٥٠ مؤلفاً تحت عنوان « سلسلة لويرا بكين » . وهذا كتاب المسرح يوافق مسرحيات جديدة مثل : « المصباح الأحمر » و « غلقة على فرقة النمر الأبيض » ...

وكان كثير من فرق « لويرا بكين » قد سافرت إلى الخارج ، لتقديم عروضها ، منذ أن قدم « على » أول عرض مسرحي له في اليابان في عام ١٩١٩ . وتحدثت تلك الرحلات الخارجية ، حيث اجتذبت أعمال المسرح الصيني التقليدية الجماهير الأجنبية ، ومنها « عند مطرقي الطريق » و « جيل يان دالنج » و « زجيرة في السماء » و « سرقة عشب الجنينة » و « شهر الشريف » . وقد جلبت تلك العروض شهرة دولية لهذا الفن ، كما ساعدت في تقديم الحضارة الصينية للعالم . وفي عام ١٩٨٩ نال الممثل الصيني الشهير « زانج جون كيو » جائزة

« الإبداع الفني » من « جمعية الفن الصيني الأمريكية » ودرجة الدكتوراه الفخرية في الإنسانيات من « جامعة ليتكوان » في « صellan فرانسيسكو » .

إن الصلاس الذي أبدته الجامعات ، عند الاحتفال بالميد المنوى الثاني لتأسيس « لويرا بكين » ، يظهر إن علينا أن نرى بجودة الإنتاج الفني ، وأن نشجع الجامعات المعاصرة على أن يتركزوا على ارتباط هذا الشكل الفني ، بالحياة اليومية في العصر الحديث ، حتى نتغلب على مشكلة تناقص شعبية هذا الفن العريق .

ثلاثة أصوات روائية من إسبانيا

سأتحدث عن : إدواردو مندوشا ،
وانطونيو مونيوث مولينا ، ولويس
لانديرو . هؤلاء الثلاثة علامة على
حيوية الأدب الإسباني المعاصر . ولما
أجمع بين هؤلاء الثلاثة لأننى أعتقد
أنهم يشتركون معاً في التجربة الصيانية
والتجربة الأدبية رغم اختلاف
شخصية كل منهم بالطبع .

«إدواردو مندوشا هو أكبر الثلاثة
عمرًا وأكثرهم من حيث عدد المؤلفات ،
لأنه أسبقهم إلى النشر . فهو ينتمى إلى
ما يُسمى بـ «جيل ٦٨» (المرتبط
بثورة الشباب في أوروبا عام ١٩٦٨ ،
هذه الثورة التي قامت ضد

روائع الأدب الإسباني المعاصر من
شعر ونثر مترجمة إلى العربية أو إلى
لغات أخرى .

على كل حال أريد أن أتحدث الآن
عن الأدب الإسباني المعاصر . ولما
أعنى بالأدب المعاصر هؤلاء الكتاب
الذين لم يتخطوا الخمسين ، لكنهم
يحتلون مكانة رفيعة . إذ أنى لاحظ أن
كثيراً من النقاد عندما يتحدثون عن
الأدب المعاصر إنما يتحدثون عن كتاب
وُلدوا في بداية هذا القرن (العشرين) ،
كانهم يخلطون الأسماء مع المعرفة ،
والتي لم تحفل بعد دائرة
الكلاسيكيين .

عند حضوري من مدريد ، لزيارة
معرض القاهرة الدولي للكتاب ، وكيف
أصابتنى دهشة بالغة ، وكيف
لا أدهش وأنا ألق أمام جناح إسبانيا
في المعرض فلا أجد سوى كتب ترتبط
بالاحتلال بمرور خمسة قرون على
«اكتشافه» أمريكا الجنوبية ، وهو في
حقيقة الأمر لاحتلال بالفتح والاحتلال
إذ ما نذب القارئ العربي أن يحتل
معنا نحن الإسبان بفتح أمريكا
الجنوبية ، الذى تم في نفس الفترة
التي طرد فيها العرب من إسبانيا .
فالمفروض أن المثقف العربي الذى يأتى
إلى جناح إسبانيا ، إنما يأتى ليجي
الكلاسيكيين .

• مستشارة إسبانية . دكتواره في الأدب العربي المعاصر من جامعة مدريد المستقلة تلقى حالياً منحة تدرّج من الجامعة للبحث الأدبي .

« تكنولوجية الكبار » . إحدى رواياته اسمها « حافلة سلولثاء » نُشرت عام ١٩٧٥ وكانت سبباً في ذبح اسمه . وقد زاد عدد قرائه عندما حُولت الرواية إلى فيلم سينمائي وهذه الرواية مبنية على حادثة حقيقية تاريخية يعود إلى الحرب العالمية الأولى التي تسببت في نفقة كبيرة في الصناعات الحربية في مدينة برشلونه .

من خلال الحياة المركبة للبطال تقدم الرواية عناصر مثيرة من الحركة - ACTION ، والبوليسية ، وأيضاً المألفة . وفي عام ١٩٧٩ أصدر رواية « سِرُّ الضريح المسكون » . . . وفي ١٩٨٢ نشر روايته « مائة الزين » وفي عام ١٩٨٥ « مدينة المعجزات » وفي ١٩٩١ نشر رواية : « لا أخفيك عن جورب » .

يمكنني أن أقول إننا نرى في روايات مندوثا بصمات الرواية البوليسية الأمريكية المعروفة باسم « الرواية السوداء » ، ليس لأن كتابها من السود ، وإنما المقصود بها رواية العيث ، ليس العيث الدامي - عد يونسكو ، إنما العيث الساحر : يسخر من الأوضاع الاجتماعية والميساسية . ولا يكف القارئ عن الضحك في كل روايات مندوثا . فبين السطور ثمة انتقاد مريب لظروف الحياة اليومية في

إسبانيا في ظل « الترتيد » إلى السقوط الأوروبية ، مما تسبب في ظواهر سلبية مثل حب التملك والامتلاك بالمظهر وضياع التقاليد وفقدان الحب والتواصل مع الآخر ، حتى صار الإنسان أقرب إلى الكمبيوتر بحركته المتعجلة كأنها مُبرمجة سلفاً . وبين هذه الشخصيات المبرمجة يتحرك البطل الذي يشخص أفكار الكاتب وهو دائم السخرية والانتقاد . هذه السخرية التي نجد لها أسسها في روايات الـ Picaresca ، الفظولي ، في القرنين الوسطى . كما نرى أثراً لروايات ومسرحيات فليبي إنكلان وهو معروف في تاريخ مسرح الـ ESPERPENTO ، ومعناها المبالغة المفرطة في رسم الشخصيات . يلقب أبطال مندوثا في موضع يتراوح - بمهارة شديدة - بين الجد والمزاح ، بين الضحك والبكاء ، بين الابتسام والتعطيب . وأبطاله معرضون دائماً لأخطار تصل إلى حد الموت ، لكنهم لا يستسلمون لهذا المجتمع الظالم الذي يفرض عليهم المرض والفر والضعف ، وفي نفس الوقت يطلب منهم تصرفات عالية وملتزمة وأخلاقية ويبت فيههم اللذرة ويهددهم بالمطويات الصارمة .

إِنَّ البطل في روايات مندوثا محقق إسبانيا في ظل « الترتيد » إلى السقوط الأوروبية ، مما تسبب في ظواهر سلبية مثل حب التملك والامتلاك بالمظهر وضياع التقاليد وفقدان الحب والتواصل مع الآخر ، حتى صار الإنسان أقرب إلى الكمبيوتر بحركته المتعجلة كأنها مُبرمجة سلفاً . وبين هذه الشخصيات المبرمجة يتحرك البطل الذي يشخص أفكار الكاتب وهو دائم السخرية والانتقاد . هذه السخرية التي نجد لها أسسها في روايات الـ Picaresca ، الفظولي ، في القرنين الوسطى . كما نرى أثراً لروايات ومسرحيات فليبي إنكلان وهو معروف في تاريخ مسرح الـ ESPERPENTO ، ومعناها المبالغة المفرطة في رسم الشخصيات . يلقب أبطال مندوثا في موضع يتراوح - بمهارة شديدة - بين الجد والمزاح ، بين الضحك والبكاء ، بين الابتسام والتعطيب . وأبطاله معرضون دائماً لأخطار تصل إلى حد الموت ، لكنهم لا يستسلمون لهذا المجتمع الظالم الذي يفرض عليهم المرض والفر والضعف ، وفي نفس الوقت يطلب منهم تصرفات عالية وملتزمة وأخلاقية ويبت فيههم اللذرة ويهددهم بالمطويات الصارمة .

لشبهته عندما قابل سيدة جميلة ووقع في حبها ، ولكن ظروفه لم تسمح له أن يبورح لها يعبه ولا حتى أن يبورح نفسه بهذا الحب . عُرِضَت هذه الرواية كفيلم سينمائي بنفس الاسم ، (كانت ضمن أفلام مهرجان القاهرة السينمائي لعام ١٩٩١) . ولأثار الفيلم فضول الذين لم يقرؤوا الرواية وكانت النتيجة أن تصاعف عدد قراء روايته التالية « بلتينبروس » Beltenebros وهي مثل « دشتان للشبوة » تبدأ من حكاية عادية لتنتهي إلى عمل سلسر ، ليس فقط لجمال الأسلوب والصورات المتواليّة ، وإنما أيضاً من خلال الفموض والتفروق الذي يلف العمل . وهو ... مولينا - مثل مندوثا ، يخطئ بين عناصر تاريخية وعناصر أخرى من سمات الرواية « البلويسية » . فهو يتخلق دائماً من نقطة بداية : أخفاء أو اغتيال . ويتقدم الرواية مستعينة بالعودة إلى الماضي « فلأش بكه » ، فالبطال يعيش الحاضر من خلال الماضي . كما أن رواياته تأخذ شيئاً من سمات الرواية الغرامية .

البطال في روايات مولينا شخصية هامشية ، تعيش في الفئات الخبيصة ، وترتد على الطعام الفظية ، ولكنه متشوق دائماً إلى موسيقى « الهجاز » في أماكن قدرة مليئة بالمسكاري

والعامرات والمطلين والشار . لكن تبرغ بينهم قصص الحب كما يبرز الماء في قلب الصحراء . ولكن قصص الحب هذه محكمة دائماً بالوت .

إن مولينا له عين مستيقظة دائماً ترصد البشر من داخلهم ، حتى أنه لا يحدد الصفات الخارجية للشخصية ولكنه يدرك هذه الصفات من خلال البعد الداخلي للشخصية وهو ليس ديكتاتوراً على القارئ ، بمعنى أنه يترك له الحرية لتصوير الشخصية . سمعت مولينا يتحدث عن تجربته الأدبية في إحدى المحاضرات في مدريد . قال : إن هوايته المفضلة هي أن يراقب باهتمام ، البشر العائدين في المطاعم الفقيرة وعربات المترو ويتخيل حياتهم وحرهم وظروفهم من خلال مظهرهم أو حركاتهم أو صمتهم) . أذكر أنه حكى كيف أنه كان يذهب يوماً بعد يوم إلى أحد البارات الفقيرة ليراقب ذلك الرجل المجهول الذي يأتي كل يوم في نفس الموعد ولا يلتفت منه إلا ليليل زجاجة بيرة بعد الأخرى ، ويعينه مثبتتان دائماً على نفس النقطة في الجدار .

بينما داخله يغلي بلا شك بمالم مركب من الحب والكراهية واليس والحنن .. من يدري ؟ ومن هذا الشخص المجهول ، وأخيراً ، وبعد التجول من الشمال إلى الجنوب من مندوثا ، في برشلونة ، إلى مولينا في الأندلس ، نصل إلى قلب إسبانيا : مدريد ، مع المؤلف الثالث : لويس لأفيريو . من مواليد سنة ١٩٤٢ ، له رواية وحيدة أسماها : « اللعب السن المتأخر » صدرت في إسبانيا عام ١٩٩٠ . وهو مثل مولينا ومندوثا تخرج من الجامعة ، قسم اللغة الإسبانية ، ويدرس أيضاً في مدرسة ثانوية في مدريد . وهو أن الرواية يشير إلى مضمونها ، فهي تتكلم عن البطل ، واسمه لوليس ، مواطن عادي ، موظف عادي في شركة عادية يعيش حياة عادية بكل المقاييس ، حتى اللحظة التي يقرر فيها أن يحقق حلم حياته وهو أن يصير كاتباً . الرواية طويلة (٤٠٠ صفحة) ، ينقسم فيها البطل إلى شخصيتين : في البيت مع زوجته هو الشخص المجهول ، النطري ، قليل الكلام والحركة ، ذو ملامح عادية . وفي الخارج هو الكاتب (المؤلف) يريدي

المعطف الاسود والقبعة التي تصل إلى حاجبيه ، ويغطي عينيه بنظارة سوداء سمكية ، حتى يصير أقرب إلى شكل مخبر مبلعث أكثر منه كاتباً . والرواية ترصد الصراع داخل هذا البطل حتى تتطلب الشخصية المزورة ، شخصية الكاتب ، عل للشخصية الأخرى . إن مولينا يقدم بطريقة أكثر حداثة ، بطلاً يبحث عن نفسه ، بطلاً وصل إلى سن النضج ، ثم يكتشف أنه لم يخلق طوال حياته أية أمنية من أمنياته ، فيقرر أن يكون سيد مصيره ، بل أكثر من هذا يقرر أن يقرر مصيره . وبهذا القرار

يصير خلاقاً . فالمخلوق يخلق مخلوقاً مستقلاً . وهذا المخلوق الجديد يمكن من صنع الإنسان نفسه ، وليس من صنع القدر الأعمى . فصير الإنسان هو مسؤوليته الخاصة . وهذه الفلسفة المضمنة داخل الرواية يمرضها الكاتب على مستويين : المستوى الظاهر بطريقة سلخوة ، كانه — الكاتب — لا يؤمن بنجاح البطل ، ويتنقذ تصرفاته . والمستوى الثاني : إيمان الكاتب بأن الإنسان خالق مصيره ، ويمرر الصفحات يكتشف القارئ أن « أوليفس » يفلح في هذه المحاولة .

إن هؤلاء الكتاب الثلاثة يعرفون أساس الحكاية ، ويعرفون نسجها ، ويعرفون أن على الكاتب أن يطلق حرية شخصياته وأن يختلي هو من الساحة ، ويترك للقارئ الحرية لكي يستخلص « الفلسفة » الكامنة في قلب الرواية .

وفي الختام ، أشير إلى شيء مهم ، جداً ، وهو أن هؤلاء الكتاب الثلاثة يمتلكون جمالاً وتوقاً في اللغة ، فالقارئ لا يستمتع فقط ، بالحوادث وإنما أيضاً بالشكل والصور وأسرار اللغة .

رامبو في بولندا

حالات الشقاء الإنسانى في ديوانه « مسجونى — MES PRISONS » . أما « رامبو » ، فإن الأمر كان يعنى بالنسبة له أكثر من كونه شاعرا فقط ، كان يعنيه — قبل كل شيء — علاقته بالإله ، بالإنسان ، وبالجموع . وبهذا المفهوم كانت حياته الانكسار الإنسانى — عند رامبو — نتيجة طبيعية وأثر إنسانيا منطقيا . لقد صمت « رامبو » ، وخطت صوته ، وابتعد عن أوروبا ، في الوقت الذى كان قلبه عامرا بشعلة الإبداع التى لا تنطفئ ، داخل لهيب الشوق الأبدى

اليحت ، المنزج بما وراء الطبيعة ، إلى أرض الواقع والحياة اليومية . كانت « باريس » آنذاك تمثل مقرا ومركزا لأدب العالم ، بل كانت « باريس » هى « الأدب » بعبئته ، وصوله يستمد وجودها معناه ويستطرد الشعاران مؤكدين ، أن قضية الإيقاع الشعرى الجديد ، أو ما يطلق عليه بالأوزان الشعرية الجديدة ، كانت بالنسبة « لباريس » الأعبى قضية حياة وموت . فلقد أبدع Verlaine من مأساة الحياة شعرا ، وَخَتَّ صَوْنُهُ الشعرية من

في مقدمة « إيفاشكيفيتش »^(١) لكتاب الذى خطه بقلمه بالاشتراك مع الشاعر البولندى « توفيم »^(٢) حول أشعار « رامبو » (طبعة ١٩٧١ بوارسو) نجد استعراضا لنمو إلهامات الإبداع الميتافيزيقى وتطورها عند « رامبو » . يرى الشعاران البولنديان :

« [...] أَنَّ رامبو يُعَدُّ الأول في أوروبا الذى نقل شاعر منها الحاجات الإنسانية الميتافيزيقية ، التى تعد جزءا لا يتفصم ، من التجريد الذى

(١) يانيسلاف إيفاشكيفيتش (١٨٩٤ — ١٩٨٠) Jędrzej IWASZKIEWICZ — شاعر بولوى وكاتب قصة قصيرة . سليل الثقافة الأوروبية بكل تقاليد المسيحية / الكريمة . يتعامل مع الأدب داخل إطار التراث القومى : لكن أصداءه تتعامل مع الفن لذاته . السمة الغالبة على أشعاره هى الطابع الفلسفى الذى يتعامل مع الإنسان داخل علاقته بالحياة ، ودرامته الأخلاقية . كتب القصة القصيرة والرواية التاريخية . من أهم أصداءه البولندية ، الدرع الأصفر ، ومن أشهر دراماته ومسرحياته من شويان عمود حول حياة الهمية الخفية وأصداء الكبرياء .

(٢) يولييان توفيم (١٨٩٤ — ١٩٥٤) Jan Tuwim — من أهم الشعراء البولنديين للحدائق . ينقسم أدبه إلى مرحلتين بارزتين :

ما قبل الحرب وما بعدها . كان عاشقا للحياة دائما متفيا عليها ، وأعبا بضرورة الموت وحتمية . تحدث في الفن عن الإنسان العادى وكافة الكائنات التى تهدد بـل قهره . تصال للغة له نفسية ، ففى شعره تكشف مصرع اللغة ومراسل نموعا وما تحبب كسلتها . من أهم مؤلفاته : « الأفعار البولندية » .

الحياة ، وولائه الميعت لنفسه . كان هذا مجرد لفظ الشاعر « للتوافقية » في أثناء حياته وحتى مماته . مدار الأدب مسعته التقليدية ، التي لا تتلمس الجروح الإنسانية ، بينما كان « قارب الشاعر المسكر » ، يُعبر رحلته الأدبية البعيدة الشاقة في بحر البحث عن تجسيد لعظمه الروحي الديني .

وعلى الرغم من إبداعات « رامبو » ، التي لم تكن متخذة بالآلام الجريحة الفائرة في الأعماق ، والتي لم تتجسد في أشكالها النهائية المثالية ، ولم تكن سببا في إشباع حالة الجوع الدائمة لديه ، فإنها كانت تحمل داخلها علما ميتافيزيقيا خلابا يُعبر تعبيراً أصيلاً عن الواقع اليومي . إن أشعاره تلفظ تدريجيا الحقيقة برمتها ، غير أنها تتبنى الحقيقة الوحيدة المتكررة ، الأوهى « ألم الحياة » — باعتبارها مكنيا يقوم فيه الشاعر بتقليد أكتاليب الأدب .

في أشعار الصبا والشباب ، كان

« رامبو » يؤمن بحقيقة الشعر « الموزون » إلا أنه في « إنارة » يمنح للقارئ رؤية تنويرية حسية للحقيقة .

تعد وجهة نظر الشاعر البولندي « إيفانكوفيتش » خلاصة لتأثير جماعة الشعراء « سكلانجيتس » ، البولنديين « رامبو » وشعره الجديد في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . أثر هذا التأثير عن طبع دواوين الشاعر الفرنسي في بولندا منذ عام ١٩١٨ بالآلام الشعراء والكتاب البولنديين « إيفانكوفيتش » و « Slonimski » ونوفيم وغيرهم من الكتب والشعراء المكيرون من أمثال : Kasprowicz و « Merim » (وهو الاسم المستعمل للشاعر البولندي زينون بشيسميتسكي Zenon Przesmycki) عدلترجمات الجيل الأسبق .

إننا نلاحظ في ترجمات جماعة الشعراء « سكلانجيتس » تكاملاً أكثر ، وشمولية أعمق ، في استقراء شعر « رامبو » ، حيث بنيت الكلمة

أكثر دقة . ومن خلالها نكتشف جوهر الكلمة غير الكاتب — ذلك الجوهر الذي ضاع في ترجمات جماعة شعراء « مودوي بولسكي » ، البولنديين لأشعار « رامبو » ، خاصة الشاعر « ميريام » . فلي ترجمته لقصيدة « القارب المسكر » ، نستشعر تلك الموجات المتصاعدة ، و « التي تطفئ رعشاته الأسرار » ، بينما نجد في القصيدة الأصلية « Frissons de Volets » ارتعاشات الشراع الحقيقية ، المفظة بظاهرة القبح الزاخرة بالسخرية . كما نرى على سبيل المثال في تعبير « Morves » « d'Azur » . أما الارتعاشات اللازوردية عند رامبو ، فتتحوّل — عند ميريام — إلى خدشات لازوردية غالية الثمن . نحن نكتشف في ترجمات « ميريام » .. رامبو المثال — بالقرابة نحو السمو ، ولكن الشاعر /

المترجم لا يستطيع أن يُظهر لنا أشعار « رامبو » من خلال قطبها الآخر ، يُعبر ضراوتها ؛ أو شعورها اللاذع ، وفرعها الملموس ، القبح

(٢) « سكلانجيتس » إسم أطلق على جماعة من الشعراء البولنديين الجدد ، بينان تريام — بارسواف إيفانكوفيتش وغيرهم . التقت هذه الجماعة حول ميليتا « سكلانديز » الملقبة لها في سنوات (١٩٢٥ — ١٩٢٩) . نكثت هذه الجماعة عن « تكبريه » الأسبق الذي كان الأسس في إبداع الكباريه الأسبق « البيلان الأخضر » ، ويريد من أهم الطرائف المسحية والأدبية في بولندا . لفتت هذه الجماعة نقاديه الشعر البولنديين . بها بُنيت عليه بكترات البولندي اللغوي ، وبحثت شعرا معارضوا لهذا التيار ، فاستُعمل أشعار هذه الجماعة بالفرح في الأسلوب بحثا عن المعنى والموضوع والافتكار الإنشائية حول الحياة اليومية الملموسة .

الوجع ، داخل الحضارة الأوروبية المريضة .

استطاعت جماعة شعراء «سكاندنايفيس» أن تظهر لنا «رامبو» متكاملًا ، واستطاع الشعراء المترجمون أن يحددوا للقارئ البولندي مكانة رامبو الصلبة فوق أرض الواقع ، عندما أخرجوا استعاراته الميتافيزيقية فوق السطح خاصة تلك الخدوش المنفرة المشقة باللبع ، بحثًا عن الحلم الجميل .

أما الخطوة الأولى نحو ترجمة أشعار «رامبو» في بولندا ، فهي خطوة جريئة ؛ ينظر لها المؤرخون نظرة موضوعية عادلة ، تصل إلى ذروتها عند الاحتفال المثنى بالشاعر الفرنسي . يؤرخ الناقد البولندي آدم فلچيك Adam Wazyk لهذه المرحلة قائلا :

«التقى القارئ البولندي للمرة الأولى بفضل الشاعر ميريام ، بالشاعر الفرنسي رامبو ، عندما كتب الشاعر البولندي دراسته الهامة عن رامبو ، وترجم أشعاره من خلال روح البرعزين . أما الترجمات التي قامت بها جماعة شعراء «مودا بولسكا» فقد ابتعدت في معظمها ابتعاداً واضحاً عن أسلوب النص الأصلي ،

بل وضيقَ الخناق على لغة رامبو الشعرية أحياناً ، وأحياناً أخرى صيغتها بصيغة متعالية . لقد كان الاكتشاف الحقيقي لرامبو عند القارئ البولندي ؛ هو ذلك العمل المشترك لجيل جديد من الشعراء وخاصة : إيفاشكليفيتش وتوفيم ، اللذان نشرًا في عام ١٩٢١ مختارات من ترجمتهما لأشعار رامبو . منذ ذلك الوقت جاء إلينا رامبو ، وبقي معنا إلى الأبد مع فطائل الشعر العالمي الحديث !» .

درس «أدم فلچيك» أشعار «رامبو» وحال معظم ما كتب عنه . ثم حاول بنفسه أن يستقرء هذه الأشعار ، مما كان له أثر في كتابه الذي نشره بعد عشر سنوات بعنوان : «من رامبو حتى إيلوار» - وارسو ١٩٦٤ - وفُضِّن كتابه مستندات ووثائق جديدة تنقسم بشكل عام إبداعات رامبو وتكتلها في ظاهرة تعكس تمرد رامبو ضد شروط الحضارة الأوروبية التي تصبغ عدوة له في مرحلة ، وفي مرحلة أخرى يُمثل الهروب من هذه الحضارة مخفلاً إلى الارتقاء في أحضان البحر كما نقرأ في أعماله الثورية . من بين هذه المراحل تبرز مرحلة تالية تدور حول «أحلام الشاعر» المتفائلة في مأزعة الهيجي

البودائي واليوسف ضد هذه الحضارة . ولأن هذه المرحلة الثانية تنتهي بهجويه الحقيقي السريع من أوروبا ومن الأدب ، لتتسم بروح المغامرة ، والتي لم تزد عن عدة سنوات ، لكنها مرحلة مكثفة قاطعة ؛ تعرف فيها رامبو وهو في عهد الصبا على الشعر ، وسيطر على ناصيته سيطرة كاملة ، وكان على قدر كبير من المعرفة الشعرية في صباه للدرجة التي جعلته يحافظ على البعد النفسي القائم بينه وبين نفسه عندما يكتب شعرا . من هنا نستكشف شعوره المتغير «بالأنا» الفنائية واختلافها عن «الأنا» الكاتب ، التي تعرض لنا ليس فقط أشعاراً عن مرحلة الصبا أو عن نفسه كما نرى في قسم من أشعاره ، والذي نجد صدئاً له في مقولاته الشهيرة ، «لنا هو الآخر !» ، بل تعرض لنا - فضلاً عن ذلك - تمكته من ترحده النفسي «بذلك الآخر !» ، كما نرى بوضوح في واحدة من قصائده «أوليفيا» ، وهي تمد الأساس والمدخل الرئيس لقصيدته الهامة «القراب السكير» .

كانت قصيدة «الوحيد العجوز» للشاعر ليون دييري Leen Diery المادة التي ألهمت الشاعر لكتابة قصيدته «القراب

السكبر ، كان موضوعها الفئاني
الجوهري هو قارب ضائع مهجور ،
نراه عند رامبو شائخاً بعيثه
الفرقة ، بل يمكن لنا القول بأن
قصيدة «الوحيد المحجوز» تصبح
ملهما بشكل غير مباشر لإبداعات
رامبو .

يرى الناقد البولندي فلجيك أن
«موضوع الأسفار البحرية» يتكرر
في الشعر الفرنسي خلال القرن التاسع
عشر بدءاً من فيكتور هيجو ومروراً
بالبارانسيين . وكما أن رحلة
«بولجر» انتهت بابتهاق وتسل إلى
الموت ، فإن رحلة «القارب السكبر»
تنتهي بأمل العودة إلى أبدي طلل ،
فريق مستنقع راكد داخل الغابة ،
حيث ابتدأت الرحلة . «القارب
السكبر» هو صهي متكرر يلهم
بغرائب الطبيعة الواقعية أو
الخيالية ، وحتى قبل أن تصطب هذه
الغرائب بالمرارة ، فإنه يعود المرة تلو
المرة بفكره إلى الطفولة ، تبعده عنه
مسافة ويد . وهذا للهرم البشري ما
هو سوى أحلام صبي راحل ، وصل
إلى ذروة مجده عندما بلغ من العمر
سبعة عشر عاماً نضجوا شعرياً
عجيباً ١ .

إن «طفولة الأحلام» هذه ،
تلقف على التناقض مع نهاية

القصيدة ، حيث الطبيعة الحية
الهادة التي يجسدها البحر ، تلقف
بالرصاصة ضد نفوذ الحضارة
ومؤثراتها ، وهذا قدر الشاعر
ومصيره الحتمي ، حيث «حلم
الطفولة» يلتصق بالحرية والحياة
بلا فخر ، حيث تتساقط — على
التحديد — بهلوسات تنقلنا من تلك
الهمجية المدمرة ذات الآلاف قناع ، أو
هي رؤية سحر همجي يحيا وراء
البحار ، كما نشاهد في أصل «جفن
جسك روسو» ، ولي أصال
الرومانتيك ، تبادلًا مع أصال رامبو
المتسم «بالأنا الفغائية» خاصة في
قصائد «الكوارث والغواجم»
وإن شئنا الدقة — فإننا نلاحظ هذه
الظاهرة في قصائده النثرية —
يستطرد فلجيك : «...» في رؤية
«رامبو» ، يمكن لليريري فقط أن
يسلك سلوك حَسَنَ الحظ ، أما
اليريري «الهمجي» ، فيمثل طبيعة
إنسانية خصبة ليست ملقحة
بالجراح والندوب التي جاءت بها
الحضارة الحديثة ، إنها تلك الطبيعة
البدائية — حسب المفهوم الديني
للتقليدي — الساعية إلى الحرية .

ويستطرد الناقد البولندي
جورآسكي قائلاً : إن «لوحات
الطبيعة» ، وذلك «الغشاق

الإنساني» ، يل مختلف الظواهر
الموسمية غير القدرة على التبلور
واليريز ، إنما تمثل شخصيات
حواسية ومجيدة ، تقدم لنا صلات
القرى البعيدة ، وتعمل داخلها
أسرارها الخاصة ، التي تتواصل مع
الأفكار البدائية المثالية ١ . ويكون
مقدور الشاعر إيضاحها وتفسير
بعض لوحاتها الرمزية ، كما نقرأ
بعض أبيات إحدى قصائده :

لقد عُزِّزْتُ عليها !

ولكن ماذا ؟

«الأبدية» . إنها

الرائحة البحرية المغمورة

في الشمس .

إن معظم هذه التجارب تؤثر فينا
تأثيراً قنياً بالغاً ، ونحس لنا ببعض
الاكتئاب المتقلبة تارة ، أو تشبع
«جسناً» التعالي الشعوري تارة
أخرى .

واليوم بعد ما يقرب من مائة عام
من الحداثات أو يزيد ، يؤكد لنا رامبو
إنه واحد من أهم مؤسسيها الأوائل ،
وإن العمل الفني لا ينبغي أن يكون
مفهوماً بالقدر الكائن ، كي يتجنى حتى
الاصطلاح .

جماعة الريح .. والغبار



الديمقراطي الذي أخذ يتسع في ظل حكومة الوحدة ، ويكفي أن نعلم أن هناك عشرات الأحزاب قد بدأت تتكون ، وتتطلع إلى أن تلعب دورا في الحياة السياسية . وربما دل ذلك على شيء من الاضطراب ، الذي يحدث عادة في مرحلة الإحساس بالفراغ الایدیولوجی ، ولكنه يدل في الوقت نفسه ، على رغبة إيجابية ، في حمل المسؤولية ، والمشاركة في مواجهة التحديات التي تنشأ على الساحة في الداخل ، أو التي ترد من خارج الحدود ، وليس مهما بعد ذلك ، أن تكون هذه الرغبة غير قادرة بعد ، على أن تتجسد في إرادة شعبية حقيقية ، فالمسألة في النهاية ، مسألة وقت ،

اليمنى في ظل الوحدة ، التي مر عليها الآن عشرون شهرا ، وأصبحت الإنجاز الإيجابي العربي الوحيد ، في ظل تلك الظروف الحالكة التي تمر بها المنطقة ، وأول ما يلفت النظر في هذا المناخ الجديد الذي صنعته الوحدة بين شطرى اليمن ، هو الإقبال المتزايد من الفئات الاجتماعية المختلفة على استغلال الانفراج

« الريح والغبار » ، هذا هو إسم أحدث جماعة أدبية عربية متمردة ، وقد تكونت هذه الجماعة وأصدرت أول بياناتها في إحدى صحف صنعاء ، منذ شهرين تقريبا ، بتوقيع خمسة من الشعراء الفاضلين الذين ينتمون إلى جيل ما بعد « عبد العزيز المفلح » و « حسن اللوزي » ، ويتصدر قائمة هؤلاء الفاضلين ، الشاعر الشاب المعروف « عبد الكريم الرازحي » .

ولا ينبغي أن نتحدث عن بيان جماعة (الريح والغبار) ، وعن الأصداة التي أحدثتها ، وورد الفعل التي صنعتها ، قبل أن نثير سريعا إلى المناخ العام الذي يعيشه الشعب

لطاقة الهدم ، بأنها ستحول قريباً
إلى طاقة بناء ، ولأداة الانسلاخ أن
تضمن قرادة التحقق ؟

لقد وقف الشاعر الكبير ، د.
عبد العزيز المفلح ، ، لى رده
المطول على بيان جماعة (الريح
والغبيل) ، عند الجانب السلبي فى
هذا التمرد الساخط على كل شيء ،
ورصد الوجه الرومانسى لهذه الرغبة
العاجزة فى الانسحاب ومغازلة
الصمت إزاء ضوضاء الواقع ،
وأجهد نفسه فى استقراء تاريخ
الحركات الراهضة فى أدب العربى
المعاصر منذ مطلع هذا القرن ، لكى
يدل على أن القطيعة لا يمكن أن
تكون تامة ، والانسحاب لا يمكن أن
يكون فعلاً ، إلا إذا وضع قدميه على
أرض جديدة واتخذ مساراً بديلاً .

« الريح » .. و « الغبيل » .. هل
فى البدء كان الغبيل ، وسوف تهب
الريح التى ستسكنه ؟ أم أن الريح
لا تأتى إلا لكى تثير بنفسها ذلك
الغبيل وتصنع هذه الزايع ؟
قد لا نستطيع أن نفهم إلا حين
نستطيع أن نرى ، وأن نستطيع أن
نرى إلا حين ينقش الغبار قليلاً
قليلاً ..

ح.ط.

الريح والغبيل



أفئدة لصوت ..

نشرته جماعة (الريح والغبيل) .
والأمر لا يختلف كثيراً عما جرى
ويجرى ، فى بلاد عربية أخرى ،
لنتذكر ما كتبه « عبد الفاضل
صالح » و « صبحى شحرورى » فى
للسطين المحتلة ، ولنتذكر المجلة
التي أصدرها بعض الشعراء الشبان
فى القاهرة العام الماضى : (الكتلة
الأخرى) — وقد صدر العدد الثانى
منها فى يناير من هذا العام — لننتذكر
هذه الحركات الأدبية الثميرة ، لكى
ندرك أن شيئاً ما يتخلق تحت القشرة
الهائلة ، قد يكون هذا الشيء مجهول
الهوية حتى الآن على الأقل ، ولكنه
على أية حال لا يمكن تجاهله ، فما هو
هذا الشيء وما الذى يريد ؟ .

هل هو الإحساس المرير بضرورة
البدء من الصفر ، وإذا كانت المعاول
موجهة دائماً إلى كل ما هو قائم ؟
وهل يمكن فى هذه الحالة ، أن نتنبأ

ينضج فيه الصحيح ، ويذبل —
بالناكيد — الزائف .

ما الذى يمكن أن يفعله شباب
الشعراء والأدباء فى هذا المناخ المائت
المضطرب ؟ الألق ملبد بغيم زرقاء
داكنة ، والهواء ملوث بغبار كثيف ،
فكيف للرؤية أن تكون واضحة ،
وللرويا أن تكون صافية ؟ إن الشاعر
اليمنى الشاب ، الذى يمثله « عبد
الكريم الراجحي » ورفاقه فى جماعة
(الريح والغبيل) ، لا يملك أن
يتقمص دور النبي ، وهو الذى يكفر
بكل أنواع النبوءات ، ولا يمكنه أن
يتصالح مع واقع غريب حافل
بالتناقض وأقصى أنواع المفارقات ،
واقع مفروض عليه ، لأنه لم يساهم فى
صنعه ، ولم يستطع أن يجد فيه
مساحة بطول جسده واتساع خطوته
يمارس فيها إنسانيته ويحقق
وجوده . ما الذى يمكن أن يفعله
الشاعر فى هذه الحالة ، إلا أن يشد
على أيدى رفاق دريه ، ويصرخ معهم
محتجاً ، ورافضاً ، ومعلنًا غريته
وانسلاخه عن هذا القطيع الذى
يمضى على وجهه دون أن يعرف له
غاية أو هدفاً ؟

كان هذا الصراخ ، والاحتجاج ،
والانسلاخ ، هو مضمون البيان الذى

هذه القصيدة .. لم لم ننشرها؟

الاستسلام ، هو الذى جعل الشاعر يسقط من حيث لا يدري ، في عوالم الشعراء الآخرين وتجاربه الخاصة : ويستطيع أن نفس هنا بوضوح ، بصمت ثقيلة من تجربة الشاعر ، حلمي معلم . أما الأخطاء القروضية ، واللغوية والإملائية ، فهي علامة أخرى من علامات هذا الاستسهال ، أنظر مثلا : (فان هوالختا) ، (تلك الضيقاتين) ، (وهنك اصغالا) ، (وعينهك كلامسنى) .. إلخ .

لا نريد لمبدعينا الشبل ، إلا أن نقرئها ، ويطايرها النظر في قصائدهم مراجعين منقذين ، قبل أن يغضبوا لسم النثر كما غضب شاعرنا « شرف العناني » .

بعينها : فمجر يرتج وينهل على شجر يرتج ، نهر ينسل على نهر ينسل ، مساء يمضي بمساء، زمن ينقطع على زمن، فلكية تسردان بفلكية — في الأصل (تدان !) إلخ . وهن يستسلم الشاعر لغواية الصياغة الجاهزة بهذه الطريقة ، لا يمكن أن نتوقع منه لغة خلصة ولا رؤية خاصة ولا بناء خاص ، كل كلمة تجيء بالصيغة فتتكون العبارات أيضا بالصيغة ، ويتوالى المقطع من الأخرى بالصيغة ، ويصبح فعل الإبداع — يوصفه فعلا إبداعيا — غلثا ، ظلما أن للقط لا يستطيع أن يبرجُملة للشعرية ، ولا الجمل تستطيع أن تبرج كلماتها ، تبريرا جماليا . هذا الاستسهال ، أو لنقل هذا

مطلع القراء في الصفحات التالية ، قصيدة (رائحة الأخضر) للشاعر ، شرف العناني ، ونريد أن نلف ورقة قصيدة ، نرفع فيها الأسباب التي جعلتنا ننظر للقصيدة في هذا المكان ، وليس في مقن المجلة مع بقية قصائد العدد .

نبدأ القصيدة ، كما قد يلاحظ القارئ ، بصور حسية مستمدة من جسد المرأة ، ولا ينبج الشاعر في محاولة التسهيل التي يريد بها أن يتخلص من مناخ الغزل الحسى ، حتى لو استبدل جملة الزلقتين بـ (حمالة النهدين) . بأن الغواية الحسية التي استهل بها الشاعر قصيدته ، لا تثبت أن تدب وتبدد أمام غواية أخرى تستبد بالشاعر وتقره إلى اجترار ياهض لمصنع

رائحة الأخضر

شعر .. أشرف العناني

كم سيحتاج المساء لينتقي جسدا كهذي الكهرياء
إذا أصرت نجمة

تبدو على نفق العين الشائكات ؟
كتايه ... نعت ؟ !

شجر ينلم
وسلطة للرمل تسطع في الظهيرة
سلقى على ساق
وشاي طازج

والصبح ينتقل الجسم : وينتهي للبحر ؛
ياخذنا الغناء بقصوة : ثم تأكلنا المسافة
— مشورت ليلاً كاملاً
— كنا نمر وخطونا ريع ؛
تبدت الجهات ؛ وقال طير عابر :

قمر يقم

ويستديم على الأريكة طالما كتف الدخان

جُزنا فناء الليل
فالتهب البروز ؛ وأدركت قدم الرياح حروقنا
— كان الهواء مضلعا —

(تنفرس الكعب
وتختلي بالبرق الجهة الأصابع)
جتنا من العرق الخفيف

حمالة الربتين تبتدع انعماية
والعروق شوارع شهقت بكامل جسمها
ورق يود
ويبتهاذي المسافة
— لا مسافة بيننا —

طعم الشواء يهيج من ظما الرمار ؛
ويستوي يدنا لأنثى ؛
— ريتك باب داخلي خارجي ؛

الم يملك الغرام آلاف حافلة
وليل مفرد ... ؟

(بايان من السكر الفاقع
والمرسى شجر يرتج
وينهل على شجر يرتج
ونهر ينسال

على نهر ينسال
— جماد كلمه الحى ؛ فصيح للحى —
مساة يضي بمسام ، ويظيل الهمس ؛
وذا زمن ينفطر على زمن ؛
— فاكهة تزدان بفاكهة
بدن يحتال على بدن ،
فيديم وينمو)

فداهمتنا الخمر عاويئاً ؛ وفازَ عولاننا

رأسٌ يدور

وما بنا ...

؟ ... ؟ ...

تلك الهواية من طلاما ؟ ..

من رماها من سماءٍ في عيونٍ

واصلفاما ؟

(تلك الألوان — محجبةً — تهبط من شرفة خمر

ضيقة ليل ؛ وتسكن ليلك تلك الضيقتين)

— أحبك —

هذا ميثاقٌ يستدّم

وهذه أبوابٌ ضيقةٌ بانَتْ

بدنٌ يهتزّ

وينبهرُ ويضاهُ المارّة ملتهباً بالحَبّ

وذا صدرك يرتفع سماءً ثامتةً يرتاح عليها الحمالون

وعندك استغناءٌ من شهدٍ كامله النضجِ

وبيبك من شعر الصبوة

(شبت حنجرة المعنى فالتجر الاخضر بعثرة وحريفاً)

بيت الحناء يعيل بأسرار الشهوة منفرداً بصراخٍ شاحب

— من ألم هذا المكريت ؛ ورتبه في بدنٍ واحد

— هذا ميراث النبلين ؛ وهذا لمح البشرة مبسوطا

حين يحط بهزاز الذيل تشوّهه للقبلة ؛

غيطن الغلة غارقة في ذهب الصيف ؛

وعيناك تلامسني ..

.. مدنا كاملةً بقبابٍ

وبيوتٍ

ودخانٍ لاذعٍ

(تندو خضراء وتعود برزلةٍ وحريقٍ خالص)

ثوبك مقدودٌ ..

وسماء الصيف مشققة ..

كفّك يطالان دوار الشمس ليختفيا ..

يمشي اللبلاب ؛ ويختصر المتى

فتزول ظللٌ سامقةٌ

ويحن الطمى

— لمينيك تحلّ الساعات ويستمتع القطن كتلميذ فاضلٌ —

دارت خضراء الجسم برائحة الشوق ، وأسرجت الناز ..

علمان من البين الصادح

والرمى شجر يرتحل ،

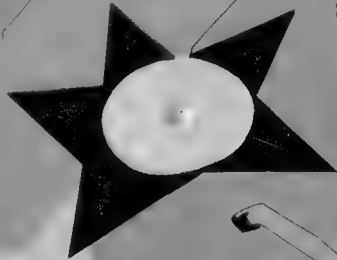
ورائحة تخفى اظلال البيت فترتمش القطن ملاطفةً

ويدوز حريقٌ

مطبع النهضة - دمشق - سورية

العدد الثالث • مارس ١٩٩٢

المدى



آدم حنين
أحمد مرسى
ادوار الخراط
بدر الديب
جابر عصفور
رمسيس عوض
صلاح قنصوه
فاروق عبد القادر
ميراد وهبة
مصطفى سويف

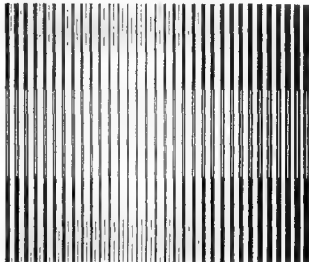
المدى، الحرية، الأبدية، العزلة، العزلة، العزلة

المحامي



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير تمر أديب

المشرف الفني نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسماعيل خراج جمهورية مصر العربية :

الكثير ٧٥٠ نقسا - نشر ٨ روايات قديمة - البحرين ٧٥٠ نقسا - سوريا ٤٠٠ نقسا -
لبنان ١٠٠٠ نقسا - الأردن ١٥٠ نقسا - الجزائر - السعودية ٨ روايات - السودان ٢٢٥
نقسا - تونس ٢٠٠٠ نقسا - ليبيا ١٤ نقسا - المغرب ٢٠ نقسا - اليمن ٢٠
رواية - ليبيا ١٠ نقسا - الجزائر ٨ نقسا - مملكة صان ٨٠٠ نقسا - غزة
والخضفة ١٠٠ نقسا - لبنان ١٥٠ نقسا - قبرص ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنبا مصريا شاملا البريد
وتنصل الاشتراكات بمحاولة بريدية حكومية أو شيك باسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصروف البريد : للبلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

الموسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ شريت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة - فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

لندن : جيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تاسيرا لعدم النشر .

المجلد

السنة العاشرة • مارس ١٩٩٣ • شعبان ١٤١٢

هذا العدد

٣٦	الف يوم في منطق	أحمد مرسى
٣٧	ابن رشد والتنوير	مراد وهبة
٤٢	محكمة بوليسيس	ب. د.
٤٨	الرقابة ذلك الخطب الخارج	ترجمة: هاشم عبد الفتاح
٥٤	محكم التفتيش	وجيهة وهبة
٥٧	الرقابة وترويض المسرح المصري	فاروق عبد القادر
٦٥	محكمة عشق البيدي تشاكرلي	رمسيس عيسى
٧٥	هوامش على دفتر التنوير	جابر عصفور
٨٩	محكمة شارل بودلير	بشير السباعي
٩٢	الساميزدات والفاميزدات	
١٠٠	تعزية العلم	إبراهيم الخراط

• المتابعات

١٥٧	المحف المصري الايطالي	عبد الحसन فرحات
١٥٩	مهرجان القلعة الشعرى	السيد محمد الخميسي

• الرسائل

١٦١	في دلتا المسيحيين (لندن)	صبرى جافط
	جويس منصور	
١٦٧	الأنسة الغربية (باريس)	اسماعيل صبرى
	مهرجان الشعر المصري	
١٧٢	النهولدى (امستردام)	عبد النعم رمضان
	جكه بيرك ومسألة الإستغراق	
١٧٦	(لحارب)	مهاجم حميش
١٧٩	اصفاة ابداع	

تصميم الغلاف للفنان آدم حنين

٤	هذه الحبة السوداء	أحمد عبد المنصى حجازى
---	-------------------	-----------------------

• الشعر

١٠٩	قصيدتان	محمد علي شمس الدين
١١٥	لحديث آخرى للمقتول	نصارى عبد الله
١٢٤	ما من طريق تمل عليك	جمال الفصاح
١٣٦	اليونسينا	فريد أبو سعدة
١٤٢	سيد العلفطين	سعيد السريحي
١٤٧	هوامش الريح	صلاح اللقاني

• القصة

١١١	القط مشمش	يوسف الشارونى
١١٨	فألا ف هنا مليا	نجيم عطية
١٣١	جدى	محمد الميساوى
١٤٠	الدار الأخرى	يوسف أبورية
١٤٥	أحزان البطريق	مجدى البدر
١٥٥	الموت بالبهارات	علي موسى الكرار

• الفن التشكيلي

	بين الأبداع المجد	آدم حنين
	والرؤية التالية	بدر الديب

• الدراسات والمقالات

٨	الإبداع ضرورة	مصطفى صوف
١٢	الدين والفن	صلاح كنصيه
	وجه الاستكافية	صبرويل لويكل
٢٢	ترجمة: حسن طاب	

هذه الحبة السوداء

العلم ، ومن الخوف إلى الأمن ، ومن العبودية إلى الحرية ، ومن التفرد إلى التسوية ، ومن العداة إلى الإخاء ، ومن الشدة إلى الرخاء ، فنحن كذلك نتقدم معهم ويتطور ، وقد نسبقهم في بعض المراحل فلا يخرجنا هذا السبق من انتمائنا للذين تخلفوا ، لأن ما سبقناهم إليه هو حصيلة سعيهم وسعيهم ، لهم فيه نصيب سيؤول إليهم ويدخل تراثهم بعد حين ، فيمكنهم من اللحاق بنا ، وربما سبقونا هم بعد ذلك ، لكن تخلفنا عنهم لن يكون شرف ندميه أو ميزة نتشبه بها ، بل هو عارضى يجب أن نتجاوزه ، وتحد يجب أن نفرز فيه بالتقدم والتجاوز .

هل يمكن أن يكون هذا الكلام موضع جدل أو خلاف ؟ هل فينا من يزعم مثلا أن الناس خلقوا من طين وخلقنا نحن من أثر ؟ أو أننا نعيش في الأرض ويعيش غيرنا في السماء ؟ أو أن الله فتح المستقبل لسوانا ، وجعل الماضي لنا سجتا أبديا وزمنا وحيدا ؟

لن نتفق على شيء أبدا إذا لم نتفق أولا على حقيقة أساسية . حقيقة من تلك الحقائق البسيطة ، الواضحة التي يقال إنها من بدائه العقول ، لأنها تفهم بغير تفكير ، وتقبل بدون مناقشة ، بل هي لا تحتاج حتى أن تذكر ولا ظن القارئ أو السامع أنها مسخرة منه ، أو شك في ذكائه . هذه الحقيقة هي أننا بشر لا نختلف عن غيرنا من البشر في أي شيء على الإطلاق .

إذا كان البشر يولدون ويموتون ، فنحن مثلهم نولد ونموت . وإذا كانوا ياكلون ويشربون ويصيون ويكرهون ، فنحن مثلهم ناكل ونشرب ونحب ونكره . وإذا كانت لهم عيون يبصرون بها ، وآذان يسمعون بها ، وعقول يفكرون بها ، فنحن كذلك لنا عيون وآذان وعقول . وإذا كانوا يتقدمون في الزمن من الماضي إلى الحاضر ، ومن الحاضر إلى المستقبل ، ويتطورون خلال ذلك من حال إلى حال أرقى ، فيخرجون من التوحش إلى التحضر ، ومن الجهل إلى

ويتطهروا بالضرب والكي ، ويلوذوا بالخراقة والجنون
لكي يتألوا الخلاص ، ويفوزوا بالنعيم المقيم .

لم تكن في هذا الهم شرقاً فقط ، بل كنا فيه شرقاً وغرباً
معاً . وكما اضطلع الفكر عندنا اضطلعدهم ، وكما
كان الشعراء والكتاب والفلاسفة والمتصوفة يعذبون
ويقتلون في البصرة وبغداد ، وفي حلب والفسطاط وقربطبة
كانوا يعذبون ويقتلون في بينظرة وروما ، وفي لندن
وباريس .

ابن المقفع قطع سلاسه والقيتا في النار حتى يراهما
بعينيه تحترقان قبل أن تضرب عنقه ، والصلاج جُرد أولاً
ألف جلدة ، ثم قطعت أطرافه الأربعة ، ثم ضرب عنقه ،
ثم أحرقت جثته ، ثم ذرى رماده في نهر دجلة . أما
السهوريدي فقد منع عنه الطعام والماء حتى مات صبراً في
قلعة حلب .

وكذلك كانت السلطة الدينية والمندنية في أوروبا تغفل
بالكتاب والمفكرين . كان جوستينيان يقطع يد من ينسخ
كتاباً محظوراً في بينظرة ، وكان يحرق من يحتفظ ببشر هذا
الكتاب . وقد نصبت المشنقة للراهب سافونارولا فوق
كومة مشتعلة من الحطب ليشرق وهو يحرق . أما الفيلسوف
جوردانو برونو فقد سجن ثمانى سنوات قبل أن يحرق حياً
في أحد ميادين البينديقية .

ولم يكن الناس في تلك العصور يأنفون من مشاهدة هذه
الصور الفظيعة الفظة أو يتقززون منها ، بل كانوا يثلثون
برؤيتها ، ويستمتعون بها استمتاعاً وحشياً . وقد اشترى
سكان بعض المدن الفرنسية في القرن الخامس عشر أحد
قطاع الطرق بثمان باض ليستمتعوا بمشاهدته والخيول
الأربعة التي قيدت لها أطرافه تمرقه أربع مرق . ويروى
المؤرخ أوتو الفرينجى الذى عاش في القرن الثامن عشر أن

إذا لم يكن هناك من يزعم هذا الزعم ، فلماذا يريد
بعض الناس في بلادنا التى بدأ منها التاريخ سيره أن
يخرجونا من حركة التاريخ ، ويحملونا على السير في عكس
الطريق ؟ .

لماذا ينظر هؤلاء إلى اجسادهم وأجسادنا نظرة البهيمة
إلى البهيمة ؟ ولماذا يخافون من عقولهم وعقولنا كأن العقل
كارثة أو جريمة ؟

يريدون أن نغلى وجوهنا ، وننكر عواطفنا ، وننقى
عقولنا ، ونكف عن القول والفعل ، ويتوقف عن طلب
الحرية والتقدم . أن نهرج مزارعنا ومصانعنا ، ونغلق
مدارسنا ومسارحنا ، ونحطم أقلامنا ، ونطوى صفحاتنا ،
ونعقم أبنائنا ، ونكد بناتنا فصل الجامعة الأولى ، ونمضى في
هجرة جماعية إلى القبور ننتظر عندها دورنا ، ونستذكر
بجانيتها الإجابات الصحيحة التى يجب أن ترد بها على
اسئلة اللامتناهات المحتمين !

لقد مررنا من قبل كما مر غريتا بهذه المحنة البشعة
التي كان البشر فيها يبدؤون استعدادهم للالقاء للموت منذ
اللحظة الأولى التي يفحصون فيها عيونهم على الحياة .

نحن أيضاً كانت لنا عصورنا الوسطى التي استمرت
ثلاثين قرناً ولم تكن إلا نفقا طويلاً مظلماً يقذف فيه الناس
ساعة يركبون فلا يخرجون منه أبداً ، كأننا يقدمون
قرايين حية لوثن شرير !

في هذا النفق الطويل الملىء بالسوخ والضيالطين ،
والأفاعى والسعالى ، والكهنة والجلادين ، والسجون
والمشائيق والخزائيق والمحارق . كان على البشر أن
يتحلوا بالجوع والخوف ، ويتجملوا بالبرص والجذام ،

والحقيقة أن النظرة المشمئزة الكارهة للجسد الإنساني كانت نظرية مشمئزة كارهة للحياة نفسها ، فليست الحياة في النهاية إلا ما يتمثل في هذا الجسد الصلي الذي نظر إليه كسجن للروح . ووكر للشر والخطيئة ، ومن هنا تلك الغارات التي كانت تشنها العصور الوسطى على فن التصوير ، خاصة إذا كان موضوعه الجسد العاري بالذات .

لكن البشر خرجوا من نفق العصور الوسطى منذ قرون ، واكتشفوا أن خلاصهم لا يكون باحتقار الجسد وتدميره . بل يكون باحترامه وتقديره ، وأن النعيم الذي يليق بالحيوان الأعجم والمتوحش الأيكم غير النعيم الذي يطلبه الحر ويريد سواه . وهل استطاع الإنسان أن يبدد الظلمة ، ويسخر الطبيعة ، ويظهر الطغيان إلا حين عرف كيف يركن لعقله ، وكيف يزهو بقوة جسده وبهائه ؟

وإذا كنا نحن بالذات قد ورثنا فيما ورثنا أن للبدن علينا حقاً ، وأن شقاء العاقل بمعرفة الحقيقة خير من نعيم الجاهل بما يتمرغ فيه ، وأن السنة التي سارت عليها الخليقة هي التي تسير عليها ، « سنة الله التي قد خلت من قبل وإن تجد لسنة الله تبديلاً » — إذا كنا قد علمنا أن التقدم قاسون ، وأن العقل قدر ، وأن الحرية مصر ، فلماذا يريد بعض الناس في بلادنا أن يعيدونا إلى العصور الوسطى ؟

يظنون أنهم بعدائهم للفكر والفن ، واحتقارهم للمرأة ، وتشبثهم بالماضي ، وخوفهم من المستقبل يدفعون عن ثراث خاص وهوية قومية ، لكن البشر كانوا جميعاً مثلنا ، وقد تطورا ولم تتطور ، وتقدموا ولم نتقدم ، بل نحن نخطو خطوة للأمام ونزج خطوتين للوراء ، فلا نخسر ثقافة الروح وجدها ، بل نخسر معها الثروة والمتعة والأمن

الطاغية الصقلي فالاريز كان مغرماً بأساليب التعذيب البشعة التي كان يسوق إليها الأسرياء بالذات ، لأن المفارقة الناشئة عن تعذيب البريء اقوى ، ولأن هلهه يكون أشد . وقد أراد بيريلوس ، وهو صانع ساهر من صناع المعادن ، أن يتقرب للطاغية فصنع له تمثالاً مجوف من البرونز على هيئة ثور ، وجعل للتمثال باباً يسمح بإدخال من يريد الملك تعذيبه ، على أن توجد النار تحت التمثال المعدني الذي يتقلب فيه المذنب المسكين وهو يجار بالشكوى حتى يتحول صراخه إلى خوار يبدو كأنه خوار الثور ، فإذا سمعه الملك ضحك وأشرح صدره . وقد وجد الطاغية أن سروره سيكون أشد إذا كان هذا الصانع الماهر أول من يلقي في هذا الثور المذاب !

وكما كان التمييز بين البشر على أساس العقيدة والعرف والعمل والجنس مبدأ معمولاً به في الشرق — بصرف النظر عن شرعيته — كان مبدأ معمولاً به في الغرب أيضاً ، فالأحباب والفلاحين وأبناء الأقليات الدينية يعاملون معاملة العبيد ، والمرأة تعامل معاملة الحيوان ، وينظر إليها باعتبارها جسداً خالياً من العقل ، فهو بيت الشهوة وصورة الخطيئة ، ولهذا يجب أن يغطي ويقمع ويسجن . وهذه النظرة لم تكن نظرة السادة وحدهم إلى من هم دونهم ، بل كانت عقيدة عامة يؤمن بها العبد كما يؤمن بها السيد ، وتعنتها المرأة كما يعتنقها الرجل .

وقد كان من أثر هذه العقيدة أن فقد عامة الناس فضائل الإنسان الحر ، وتشبثوا بالصورة العبيدية التي نشأوا فيها ووالها . كما فقدت المرأة احترامها لنفسها ، وأصبحت جسداً محضاً تجتهد في أن تصبه في الهيئة التي تثير شهوة الرجال ، فإن ثقلت عليها حيوانيتها فرت إلى عكسها وقتلت جسدها في الدين .

والأخيراً جميعاً ، لأن هذه لا يمكن أن تتحقق في هذا العصر
بغير فكر وفن ومساواة وحرية .

صحيح أن أكثر الشعوب لا تزال تتعثر ، ولا تزال
تعانى ، ^{١٠٠} الأم والفقر والتعصب والطغيان ، فميراث
العصور الوسطى ما زال ثقيلاً ، وما زال هناك من
يشعرون نحوه بالحنين حتى في البلاد التي تجاوزته منذ
قرون ، لكن الأبواب التي تفتح والقيود التي تفك خارج
بلادنا تقابلها أبوابنا التي تغلق ، وتعيدنا التي تضاف
إليها قيود وقيود .

حتى القرن الماضي كان يمكن أن يساق شاعر فرنسي إلى
القضاء لأن بعض الناس رأوا في شعره ما لا يتفق مع
الفضيلة ، وحتى الستينيات من هذا القرن كانت روايات
لورنس ، وجويس ، وسواجنستين تصادر في إنجلترا
والولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي ، لكن حرية الفكر
في هذه البلاد لا تثبت حتى تنتصر ، فتتسع حدودها في كل
يوم عما كانت عليه من قبل . أما عندنا فالحرية التي كانت

متاحة للكتاب والشعراء والمفكرين المصريين في أوائل هذا
القرن — وكانت مع ذلك محدودة — لم تعد متاحة الآن ،
وهي مهددة بأن تضيق أكثر .

إننا ندير ظهرنا لمستقبل البشرية ، وتقرب يوماً بعد
يوم من العصور الوسطى التي ظننا أننا تجاوزناها منذ
قرن أو قرنين ، لكنها تعود الآن لتكون مستقبلنا الذي
يقودنا إليه من يحرقون المسارح ، ويصادرون الكتب ،
 ويفرضون على رجالنا حياة العقم ، وعلى نساءنا حياة
الجوارى والإماء .

هؤلاء الذين يملؤهم الرعب من مواجهة الواقع
ومواجهة انفسهم يتحولون إلى وحوش ضارية وأشباح
عاوية تشدنا لنرقص معها رقصة الموت الرهيبة ، تلك التي
ينخرط فيها كل من فقد شجاعته وقدرته على التقدم ،
فلا بد أن يسلم نفسه للموت الذي يسكن الكهوف .

لقد آن لنا أن نخرج من هذه الطلبة السوداء !

لقد آن لنا أن نخرج من هذه الطلبة السوداء !

الإبداع ضرورة

معنى الإبداع :

إن نحاول أن نبدأ هذا الحديث بذكر مادة بدع كما وردت في قواميس اللغة ، ولكننا نتجه مباشرة إلى بيان مايعنى هذا المصطلح في العلوم السلوكية الحديثة ، وفي علم النفس بوجه خاص . فالقصد بهذا المصطلح هو الإشارة إلى نوع معين من السلوك يصدر عن شخص بعينه (أو عن جماعة بعينها) إذ يواجه مشكلة ما فيحاول أن يجد لها حلاً ، ويأتى هذا الحل على كفاية عالية في أداء المقصود منه ، ويكون في الوقت نفسه حلاً غير مسبوق . هذا بالضبط هو المعنى الأساسي أو المحورى للإبداع أو للسلوك الإبداعي كما يعرفه علماء النفس في بحوثهم الحديثة . ويكتمل هذا المعنى إذا أضفنا إليه أن هذا السلوك يكتشف عن نفسه بدرجات متفاوتة وبدرجات متباينة في مجالات النشاط المختلفة ، بدءاً من مواجهتنا مواقف الحياة اليومية أيما كان حجمها ووزنها ومستوى تركيبها ، وانتهاء بجهودنا في ميادين العمل العلمي

مقدمة :

من الأمور التي تعلمناها منذ شبابتنا الباكر ولا تزال نتلقى فيها المزيد من الدروس أن من ألزم الواجبات وأصعبها مماً شرح مايعيدولنا أنه من المسلّمات . ومع ذلك فقد لا يكون من الغفلة أن نقول إن الجهد المبذول في هذا الصدد يدور في معظم الأحيان عائدًا بجهتنا لانتهم على مايدلناه ، وقد يطرأنا إلى بذل المزيد . ومن المسلّمات التي عاش الكثيرون منا وهم يحملونها في عقولهم امتناعاً وفي صدورهم إيماناً تصوّر مؤداه أن الإبداع ضرورة ، بمعنى أنه لا خيار لنا ، فإما أن نبذل فنبقى أو لا نبذل فنفنى . وقد حكمت هذه المسألة كثيراً من أفعالنا وأقوالنا بل واستطاعت أن تنفذ إلى وجداننا . ثم إذا الأيام تدور ويأتى زمان تجد لزماً علينا فيه أن نتناول هذه المسألة بالشرح والتوضيح ؛ ما معنى أن يكون الإبداع ضرورة ؟ ولماذا ؟ وما الذى تستوجب هذه الضرورة ؟ وقبل هذا وذاك ، ما الذى نعتيه بالإبداع ؟

والفنى والاجتماعى جميعا . ومعنى ذلك أن الإبداع مستويات ، لأن كلمة الطول التى تتوصل إليها ، ومقدار الجودة فيها ، مستويات ، ومعناها أيضا أن الإبداع يمكن أن يقع في أى ميدان من ميادين الحياة الإنسانية . تقول ذلك حتى لا يتصور البعض أن الإبداع مرادف للنبروغ أو العبقرية ، وحتى لا يظن بعضنا بحسب أن الإبداع وفاء على النشاط الفكرى في ميدان العلم أو الفن أو الأدب ، وأنه بالتالى ترف لا تتقوى عليه الشعوب أو الدول النامية . إنما النبروغ والعبقرية يشيران فقط إلى مستوى رفيع من مستويات الإبداع ، لكنهما لا يستوعبان ظاهرة الإبداع جملة وتقصيلا . كما أن ميادين العلم والفن والأدب والفلسفة جميعا تحوى أرقى آليات الإبداع ، لكنها لا تحتكر جميع الإنجازات الإبداعية ، فالحياة الإنسانية أرحب من هذه النظم الفكرية جميعا ولها متنوع لمزيد من الإبداع وتجلياته . هذا هو الوصف العلمى الموضوعى للإبداع .

الإبداع ضرورة :

إن الصيغة الرئيسية التى تقوم عليها حياتنا الاجتماعية بأبعادها المختلفة إنما تضم في نسيجها عنصرين أساسيين ، هما: البرمجة وأدوات البرمجة من ناحية ، والإبداع وأدوات الإبداع من ناحية أخرى . فنحن نعيش حياتنا الاجتماعية معتمدين من جهة على المعاديات فيما يتعلق بسلوكياتنا الفردية ، عادات الحركة ، والنطق ، والتعبير ، والتفكير ... الخ ، وعلى الأعراف والتقاليد فيما يتعلق بسلوكياتنا كجملة . وتقوم المعاديات والأعراف والتقاليد جميعا كبرامج لتنظيم انطلاق وحدات السلوك أيًا كانت طبيعتها ، في شكل سلاسل أو مسلسلات تتابع وتشابك وتتقاطع ... الخ حسب نماذج

أو أنماط محددة سلفا ، وتحكم تحديدها هذا مجموعة القوانين العلمية التى نسميها قوانين التطم بأبعادها النفسية العصبية ، والنفسية الاجتماعية .

ونعيش حياتنا الاجتماعية من جهة أخرى معتمدين على مانسميه الاستعدادات الأولية للإبداع ، وهى وظائف تفصح عن نفسها خلال أى جانب من جوانب سلوكنا ، سواء في ذلك جوانب الفعل والمفكر والوجدان ، وفى أى مواقف من مواقف الحياة كما نصياها لئلا كان ضيق نطاقها الاجتماعى أو اتساعه . وتعتبر هذه الاستعدادات الأولية للإبداع هى العدة الأساسية التى تمكن الشخص من التعامل مع الجديد في مواقف الحياة كما تواجهه ، صغر شأن هذا الجديد لم يحمله . ولما كانت مواقف الحيا التى نفوضها تتطوى دائما على أقدار من عناصر ومتطلبات اعتدناها ، وتكون هذه متشابهة مع مكنات واحتياجات جديدة لم نألّفها من قبل ، فنحن نتعامل مع هذه المواقف دائما وأبدا معتمدين على مانحصله في نفوسنا من أدوات البرمجة من ناحية ، وعلى الاستعدادات الأولية للإبداع أو الابتكار من ناحية أخرى . هكذا نجد أن الإبداع ضرورة ، كما أن البرمجة ضرورة ، كلاهما تفرغه طبيعة مواقف الحياة بصورتها البهرية . فلا يوجد موقف واحد مهما صغر شأنه أو عظم ، في حياتنا الخاصة أو العامة ، صفرا كنا أو كبارا ، لا يستتير فينا مفاتيح البرمجة ومفاتيح الإبداع معاً . ولا يمكن أن تمضى الحياة الاجتماعية معتمدة على إحدى الدعائتين دون الأخرى .

وجدير بالذكر في هذا السياق أن المهمة الرئيسية التى تقوم بها البرمجة في حياتنا هى الاقتصاد في الوقت والجهد المبذول ؟ إذ ما نحن مطالبين بالتعامل مع عناصر متكررة فنحن نتعامل معها بالاعتماد على برامج معدة بناء

على السوابق . وفي مقابل ذلك نجد أن الوظيفة الأساسية للإبداع هي قيادة المخاطرة ؛ فمادنا مضطرين إلى التعامل مع مقترحات جديدة فقد يكن في هذا التعامل هلاكنا لو أننا تورطنا في الفعل المحكوم بالمصادفة وحدها ، وهو ما يقع حتما لو أننا لم نكن نحمل في نفوسنا غير البرامج والبرمجة . ولكن ، لأن بقية عدتنا في الحياة هي الاستعدادات الأولية لا ابتكارا فإتينا لنجأ إليها ونعمل على تشغيلها في محاولة لأن نكن محاطرينا في خطواتنا التالية محسوبة إلى حد ما ، فهي مخاطرة ما في ذلك شك ، لأننا لانملك خياراً آخر في هذا الموقف ، ولكنها تحمل في طياتها قدراً من الحصانة لأنها صيغت ونفذت بمساعدة عوامل الإبداع وتحت إشرافها أو قيادتها .

هكذا إذن تكون البرمجة ضرورية ، والإبداع ضرورية . للبرمجة مهمة محددة في الاقتصاد في الوقت والطاقة ، كما أن للإبداع مهمة محددة هي لإكساب المناعة إلى حد ما ضد مجاهيل المخاطرة . ومن الدعامتين ، البرمجة والإبداع معاً تتحقق المهمة الكبرى التي لا تكف عن السعى في إطارها ، وهي التوافق مع مقتضيات الحياة .

التوجه العام للتاريخ :

عندما نستقريء تاريخ المجتمعات عبر أية مرحلة زمنية ، قيست بالقرون أو بالقرود أو بالسنوات لكي نستنتج من هذا الاستقراء توجهها بيمينه لهذا التاريخ فالراجع أن نخرج دائماً بنتيجة رئيسية واحدة هي أن التاريخ يعنى نمو مزيد من تكثيف دواعي البرمجة ، وتكثيف دواعي الإبداع .

وما يتحدث عنه الكثيرون في الوقت الراهن تحت عنوان ثورة المعلومات إنما يعمل في نهاية الأمر بموضوح

البرمجة وإساليبها ، فقد تم الكشف في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية عن عوامل لاكتكاد تقع تحت حصر ، وعن أحوال لكل عامل من هذه العوامل لاكتكاد تعد ولا تحصى ، فإذا اردنا الإفادة المثلى من هذا التراث أو الرصيد الطمى أو الفنى ... الخ فلأبد من البرمجة في أكفأ صورها . ولكن إلى جانب ذلك ، وبالقدر نفسه من الإلاحاح ، لأبد من تكثيف طاقة الإبداع ؛ فحجم الجديد في مواقف الحياة الخاصة والعامة ، حياة الفرد والمجتمع والعالم في عصرنا هذا ، وتلاحق هذا الجديد عاما بعد عام ، بل يوماً بعد يوم ، لم يعد يترك متسعاً للتوانى في مواجهة الحلول الإبداعية . فإما الإبداع المكثف وإما الغناء والاندثار عاجلا لا آجلا . وسيقال عندئذ ، «هنا كان يوجد مجتمع اسمه كذا ، كان يحاول أن يتخلق بأعداد الحياة الكريمة ، لكنه لم يكن معداً لهاء . وهو أمر لم يعد غريباً على أبطارنا وأسماعنا بعد ماشهدناه في الأعوام القليلة الماضية ، وما سنظل نشهده لفترة تمتد بطول المستقبل المنظور . في أوروبا ضاع دول ، وفي أفريقيا وآسيا ستضيق مجتمعات بأسرها . البرمجة وحدها نصف قصة الحياة ، نصف مقتضيات المسيرة ، ولا تتم المسيرة دون تكامل شفعها .

والسؤال الآن :

ماهو تشخيص موقفنا ، اعنى موقف مجتمعاتنا المصرى ، في هذه الفترة التاريخية ، إذا نظرنا من زاوية النظر هذه التي نسلط الأضواء عليها في مقالنا هذا ؟ والإجابة ، أن التشخيص يشير إلى أننا مازلنا ناعتمد في معظم مواجهاتنا ، الخطر منها والأقل خطراً ، على التفكير النمطى والحلول الخشنة . بل ومزالنا ننفر نفوراً ملحوظاً من كل تفكير إبداعي أو مبتكر . بل واكاد أرجح

لأننا ننتمي للأشخاص للمناصب القيادية على أساس
ماليهم من نزوح وأسخ إلى التفكير النمطي ، وأولا
مقتضيات التادب الاجتماعى لذكرت أسماء وأراء
وأعمالا بأعيانها ، ولكنى أمسك عن ذلك لكيلا يتشتت
ذهن القارئ في مسارب غير مقصودة لذاتها . وعندما
أتحدث عن «التنميط» ، تنميط الأفكار والأفعال ، إنما
استعمل المصطلح المتداول في الحياة اليومية وهو نظير
ما تسميه النظم العلمية الحديثة بـ«البرمجة» ، مع فارق
رئيسى واحد ، هو أن التنميط أو النمطية صورة متخلفة
من البرمجة . ومعنى ذلك أنه حتى البرمجة بمعناها
الحديث لاتزال غالبة عن معظم متشظنا . ناهيك عن
الإبداع أو الابتكار فهو أشد شيابا عن حيلتنا ، فإذا لاح
في الأفق فالنظرة إليه أشد تخلفا ، تتراوح بين النفور
وسوء الظن .

ولمام هذا الذى نراه ، يلزمنا تحديث الصورة

بأكملها ، البرمجة والإبداع جميعا . فاما من حيث
البرمجة فما يلزمنا هو العقول المنظمة أو المنضبطة ،
والفرق كبير بين ماتعنيه صفة للتنظيم والانضباط
وماتعنيه صفة للتنميط ؛ للتنظيم والانضباط يعنى أولا
واقبل كل شيء استيعاب أحدث منتجات الفكر البشرى في
أى ميدان نهتم به ، والتناغم مع مقتضيات هذه
المنجزات . وأما من حيث الإبداع ، فهو ما يعيننا بالدرجة
الأولى في هذا المقال ، فالذى يلزمنا أولا وقبل كل شيء
الإيمان المؤسس على الاقتناع بالحاجة الملحة إلى التفكير
الإبداعي .

والعمل بصديق وكفالة على تنمية وصيد الأمة من طاقة
الإبداع على المستوى الأدنى والرأس معاً ، ودعم هذه
ال تنمية بالترحيب بنتاجها بدلا من الانزوار عنه ، والإفادة
منه بدلا من واده أو تجاهله ، ومن يدرى فريما فتح الله
علينا بعد قليل بالهداية إلى الاستزادة منه .

الدين والفن

مبني . ولعل ذلك يمهّد السبيل إلى فهم العلاقة بين الدين والفن .

١ - الإنسان في القرآن

إذا تأملنا الآيات التي تتحدث عن صفات الإنسان في القرآن نجد لنا من المهاراة ، فهو ظلم وخسب ومجول وجهول . رغم أن آدم قد عُلم الأسماء كلها ، وكابح إلى ربه ، وفي كبد ، وخلق في أحسن تقويم ، كما رد إلى أسفل سافلين . كما أن هناك الكثير من الآيات التي تتحدث عن تكريم الإنسان . ولا يعني هذا تناقضاً ، بل يشير إلى أن الإنسان مجموعة من الإمكانيات أو المشروعات لكي يفتار من بينها مساره ومساعاه .

فرغم أن الإنسان قد خلق ضعيفاً (٢٨ سورة النساء) إلا أنه حمل د الأمانة ، التي اشفت السموات والأرض والجمال أن يحملها (٧٢ الأحزاب) . ويعبارة فلسفية ، يمكن القول أن سائر الكائنات من

ربما تكون محاولتنا التي نعرضها اليوم بين يدي القارئ ، مغامرة بالخطو في حقل الغام قديم هو علم الكلام ، أو علم التوحيد أو أصول الدين ، والمعنى واحد ، كما يدركه أهل الاختصاص على النحو الذي يجعل من كل ذلك نسقا عقليا يضم العقائد الإيمانية ويلتزم بينها .

ولا ريب أن محاولتنا ستختلف عما صنعه المتمثلة والأشاعرة والخوارج أو غيرهم ، لسببين رئيسيين من بين أسباب أخرى : الأول اختلاف الإشكالية القديمة التي واجهت الأسلاف لحل مشكلات سياسية تتصل باختيار الخليفة ، ومشكلات لاهوتية آثارها المناظرات مع فلول الأديان السابقة في الثقافة الإسلامية المساعدة آنذاك ، والثاني الاتساع والتراكم في المعارف العلمية ، والمذاهب الفلسفية ، والإبداعات الفنية ، وسائر شؤون الثقافة العملية التي نحيا الآن في رحابها . ومن ثم فلا بد أن تختلف مفردات خطابنا وأدواتنا وأهدافنا عما ألفناه فيما

ملائكة وشياطين وحيوان أو جماد ، قد تحدث لها « ماهية » لا يمكن أن تحيد عنها ، على وجهٍ أن ، الإنسان وحده هو الذى ترك دون ماهية ، لكي يحمل عبء التكليف والاختيار ، أى مسئولية عما يفعل فى الدنيا ، ليحاسب على ذلك فى اليوم الآخر ، ولذلك هو سيد المخلوقات الذى امرت الملائكة بالسجود له .

ويقتضى غياب الماهية ، حرية الإنسان فى اختيار طريقه فى هذا العالم ، بعد أن وهبه الله السمع والبصر والفؤاد ، واللسان والشفتين ، ووضع أمامه للتجدين : الخير والشر ، لكي يسلك أحدهما .

غير أن الإنسان ، فى أسوار تاريخه على الأرض ، يمارس إمكاناته تلك على مراحل حتى يصل إلى ختامها ، حيث يتم نضجه فلا يعود فى حاجة إلى رسالة أخرى ، بعد أن أصبح مسئولاً وأهلاً لنوال الثواب أو العقاب فى اليوم الآخر .

« فلتلئ آدم من ربه كلمات فتاب عليه »

فأدب فى الجنة هو بمثابة المرحلة التى مايزال الإنسان فيها رايداً إلى المهد ، أو طفلاً ساذجاً تحوِّله الرعاية من كل جانب ، فلم يكشف بعد سوءاته ، أو ينسل ذريته .

وعندما استدرجه إبليس ليقترب ذنبه المشهور ، الذى قدرته المشيئة الإلهية عليه ، لكي يهبط إلى الأرض ، كان ذلك بغواية من إبليس الذى تحدث ماهيته من قبل الله « قال فيما اغوي يقتضى لأتقدم لهم صرامك المستقيم » (١٦ الاعراف) . ولقد غفر الله لآدم وتاب عليه بعد أن تلقى من ربه كلمات (البقرة ٣٧) ليتيم فصلاً الإنسان فيسمى إلى رزقه بنفسه . فلم يكن الهبوط إلى الأرض سقوطاً ، بل أمراً بالانخراط فى الوجود لممارسة الحرية ، ولإبداءنا بالعمل .

فأخذ يدرج عبر مراحل ومستويات ، ويرشده رسل يتعاقبون عليه عبر رسائل متعددة ، ولى تلك المراحل لم يكن الإنسان قد بلغ سن الرشد بعد . ولذلك استعان الرسل بما كان يأتى الله لهم به من معجزات تبهير الإنسان ، أو عقاب صارم يثقل به . وقد يقاس ذلك ، مع الفارق الهائل ، بما يصنعه المعلمون مع التلاميذ فى المراحل التى تسبق التخرج . حتى كانت رسالة الإسلام الخاتم . وهنا حصل الإنسان على شهادة التخرج وعليه أن يتحمل مصيره بنفسه ، ولم يعد فى حاجة إلى رسل آخرين لتلقينه شيئاً جديداً .

فهذا الإنسان ، الذى لا يحمل ماهية مسبقة تفرض عليه مصيره ، فرد ، وعقل ، وفاعل أو عامل . وعليه أن يشغل هذه الماهية الناشئة بما يحققه بنفسه ، ليقلب أمام الله مسئولاً (انظر ٢٤ الصافات) .

فهو فرد ، لانه لا يعتمد إنساناً من خلال انتسابه لجماعة أو أمة ، أو مرحلة تاريخية ، أو وطن . فتمتع راض لأساطير الأولين ، وتحرر على ما وجد عليه أباه ، بعض على الهجرة من الوطن الأصلى . وسيحاسب الإنسان بوضعه فرداً يحمل تبعه اختياراته ، ولقد جئتموها فرادى كما خلقناكم أول مرة (٩٤ الانعام) . والانتفاء لا يكون إلا إلى الله « الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون » (١١ الروم)

فلا ، يقدر الإنسان الفرد إذن بلونه أو عرقه ، أو مكانته الاجتماعية ، بل بتقواه أى خشيته من الله الذى ينمى ويرجع إليه فى نهاية الامر .

والخلاص — أو النجاة — الذى يتم بإسلام المرء وجهه لله ، لا يشترط وساطة ، أى انتماء ، إلى أية مؤسسة أو سلطة دينية تمارس عليه شعائر معينة ، أو تمنحه شهادة

بالإيمان . بل الشعائر مباشرة من العبد إلى الرب .
ويزاؤها الإنسان بنفسه في أي مكان .

فلا يكون الإنسان محلاً يخضع للشعائر ، أو موضوعا لها ، كان يعد أو تنقل عليه آيات معينة ، أو يتلقى البركة ، بل الإنسان «ذات» (بالمعنى الفلسفي) . هو الذي يمارس الشعائر ، فهو الفاعل وليس المفعول به .

والإنسان عاقل ، بمعنى أنه يملك أدوات ومعايير الصواب والخطأ والقدرة على التمييز بين الخير والشر ، بل وهو حر في قبول الإيمان (الهداية ، ومن ثم الطاعة) ، أو رفضه (الضلال ومن ثم العصيان) . فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر . (٢٩ الكهف) . ويتبين الإقرار بالإنسان الماثل المستقل من الخضوع على الجوار والجدل بما هو ، أحسن ، وهو ما يقوم على استخدام العقل بطبيعة الحال الذي يملك أطراف الحوار . وليس للإنسان أن يعتذر بالمواوية أو الشيطان « ما كان لنا عليكم من سلطان بل كنتم قوما طاغين » (٣٠ الصافات) « إن الصمم والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا » (٣٦ الاسراء)

وأخيراً ، الإنسان فاعل عامل . وهذا يكون محله الإيمان الذي هو ما قرّر في القلب ، وصدقه العمل . ولا يستقل ذلك من كون الإنسان فرداً ، وكونه عاقلاً ، بل هو المركب المنطلي ومصلتهما جميعاً . فالإنسان يخطيء ويمسيب ، يعتدى أو يظلم نفسه . ويولوج في أن الإنسان لابد من أن يخطيء ويذنب ، ولكن أمامه دائماً أن يستغفر ويتوب . فتمة تشجيع متواصل على طلب المغفرة والتوبة ، مما يعني إغراء مشبوهاً بالعمل الذي لا تَهْلِكُ الخشية من الزلل وارتكاب الذنوب بحجة أن من لا يعمل لا يخطيء . وقال (١٠٥ التوبة) فالباب مفتوح دوماً للتوبة والمغفرة .

فالإنسان عاملاً أو فاعلاً يعني أنه محكوم عليه بالسعي وأن ليس للإنسان إلا ما سعى ، وهو كادح إلى ربه كداح (٦ الانشقاق) لأن الله خلقه في كبد لقد خلقنا الإنسان في كبد (٤ البلد) ، ومقياس مكانته في أحسن تقويم هو أن يؤمن ويعمل صالحاً (٦ التين) فإني الله يصعد الكلم العليب والعمل الصالح يرفعه (١٠ فاطر)

٢ - اليوم الآخر :

وهنا نصل إلى مفهوم اليوم الآخر الذي ينبغي أن نستقضى به لتكف عن تكفير بعضنا البعض . فيكاد يرتبط في جميع الآيات التي تتحدث عن الإيمان بالله ، الإيمان باليوم الآخر ، فيجىء الإيمان به رديفاً مباشراً للإيمان بالله ولا بد أن يشير هذا إلى دلالة هامة ، وهي ألا ننسى قط أن الله وحده هو الذي يجاسبنا يوم الدين لأنه مالكه ، وليس لأحد من البشر ، مهما تكن مكانته ، أن يقصب هذا الحق في حساب البشر الذي موعده اليوم الآخر ، يوم الجمع والفصل والحساب ، يوم يتذكر الإنسان ما سعى .

فالاختلافات في الاجتهاد هي ممّا لا يملك إنسان أن ينصب نفسه حاكماً يقضى بينها باسم الله ، وإن كان له أن يحكم فيها باسم المصلحة البشرية التي يراها ، ويتحمل مسئولية حكمه في دنياه بحسب الجبال الدنيوى الذي يحكم بمقتضى معايير الخاصة وذلك لأن الله يحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون (١١٣ البقرة) .

ويعنى هذا كله في نهاية الامر ، أن المسلم هو الفرد الذي يدرك ويميّز ويقاوم المغريات . ويروض نفسه على فعل الخير . ويتحمل تبعات اختياره . ولا يعنى هذا إذن أن يحيا الفرد في مجتمع معقم اختلقت منه المغريات ، كما لو

كان مريضاً تخشى عليه من لفحات الهواء . أو طفلاً لا يملك من أمر نفسه شيئاً . فإن الإنسان على نفسه بصيرة (١٤ القياسة) والإسلام إذ يقدم عقيدة ، هي وحدها من بين مقوماته التي تمثل إطاراً محدداً إلا أنه لا يقيد حرية الإنسان ، لأنه يدعو إلى المعرفة ، ولكن دون أن يقدم له محتوى معرفياً جاهزاً نهائياً . وتمثل هذه المعرفة التي يُحث عليها أنفاً مفتوحاً متحرراً على الدوام تمهيداً لاتخاذها وسيلة للسلوك الذى يقوم على حرية الإنسان فى اختيار ما يشاء من ممكنات وتحمل مسئوليته فيما يترتب عليها من نتائج .

٣ - الرسول والإنسان :

وتلك للعقيدة الضام ، لا يتطلب محتواها قهراً لإمكانات الإنسان العقلية والعملية ، بل هي تقرها وتهيب بها ، لأنها لا تبهز بمعجزة ، ولا تخص رسولها بالعصمة : (عيسى وتولى ... حتى الآية العاشرة) ، «ما كان لنبي أن يكون له أسرى حتى يثخن في الأرض» (٦٧ الانفال)

فلمحمد (فى الإسلام دور مزدوج ، أولهما دور نبوى هو الذى ينبئنا فيه بأخبار السماء من وحى يوحى ، ويشترك مع سائر الرسل فى هذا الدور ، غير أن الإسلام يضيف دوراً آخر هو الذى تؤكد به الشهادة : شهادة أن لا إله إلا الله ، وأن محمداً رسول الله . فالجزء الثانى من الشهادة ليس متضمناً فى الأول شأن القضية التحليلية ، فى المنطق ، التى لا يضيف محمولها إلى موضوعها شيئاً . وقد كان هذا على الأرجح هو الحال فى سائر الديانات السابقة عليه ، التى يكتفى فيها بالإيمان بما جاءت به الرسل ولا يهتم بإعلان الشهادة بالرسول أو بالنبي جزءاً متمماً أو شرطاً جوهرياً للإيمان . فسينما هو تحصيل حاصل . إلا أن إضافتها إلى الشهادة فى الإسلام تجعل

منها . إن خطرنا بالتعبير ، قضية تركيبيّة تصفيف شيئاً جديداً ، وهو الذى يمنح رسولنا أهمية خاصة ، وهو ما يمكن أن نسميه دوراً تعليمياً يضاف إلى دوره النبوى . وحتى إذا افترضنا أن شهادة الإسلام لا تختلف فى هذا الصدد عن شهادات الرسالات السابقة ، فلا بد من الإقرار بأن دور الرسول أو النبي فى تلك الرسالات ليس مجرد ناقل للرسالة أو حامل لها ، وإلا ما كان دوره ليعود دور جبريل . ولكنه بوصفه إنساناً مختاراً لابد أن يكون له دور خاص يؤهله الله له ، ويهديه إليه .

وبخبرة موجزة ، يمكن القول بأن نبينا كان له دوران خاص : الأول بوصفه رسولاً ، والثانى بوصفه إنساناً يتوجب علينا أن نتأمل سلوكه ونستخلص منه نتائج ودلالاته ، كإشعاعات تنبسط على امتدادات فسحة . وهما دوران متقاربان فى الإسلام .

فمن هذا الدور «التعليمي» يتقبل الرسول من بعض الناس ما يعدل به عن موقفه فى بعض شؤون الدنيا . غير أن هذا العدول أمر أزم أنه محسوب مقدراً العناية الإلهية لبيان حرية المؤمن فى التصرف ، كما حدث فى غزوة بدر ، عند اختيار موقع المقاتلين ، والثانى عند مشورته فى تأخير الفتح . فكان هاتين السادتين إعلان واضح ودعوة صريحة إلى أن يعمل الناس عقولهم ويفيدوا من معرفتهم أو خبراتهم ، دون انتظار لنص يتحدث فى تفاصيل شؤونهم . وبدون أن يتذرعوا بتأويل بعيد لنص مكتوب ، وبدون اعتماد على رأى يطرحة الرسول الإنسان .

ويضاف إلى ذلك أن الدور التعليمي لا يتكشف فحسب فى إتيان الأفعال ، بل وكذلك فى الامتناع عنها ، كما هو الحال فى أمر الاستخلاف ، فلم يفتأ أن يحدد نظاماً أو يعين أشخاصاً يقومون بالقيادة السياسية .

ويُرجح لدينا مما سبق أن الإسلام قد أعلن حرية الإنسان ، ولم يضع عليها قيداً ، بل وضع معالم طريق تؤدي إلى الرشـد . وأقر بأن الإنسان ينمو ويزداد نضجاً وقد كان من قبل ضعيفاً عاجزاً تتعاقب عليه الرسالات ، حتى كانت بمئة رسولنا بما أنطوت عليه من تعليم وإعلام بأن هناك تخصصات مثل الحرب والزراعة والسياسة ، وغيرها من شئون الدنيا التي يتحمل الإنسان ثبته فيها .

٤ - عالم الشهادة

في عالم الشهادة ، أي عالم المسعى الإنساني ، تتعدد وتتوزع مجالات الفاعلية الإنسانية ، وكل منها غاية خاصة ، وأسلوبه النوعي المتميز في تحقيقها ، وبالتالي تختلف معايير كل منها من معايير غيرها عن المجالات ، ولأنها جميعاً تدخل تحت باب المسعى الإنساني الذي سبحانه الله عليه في اليوم الآخر ، فقد كانت لها غاية قصوى واحدة هي تفسير هذا العالم كله لخير الإنسان وصلاحه . وهنا يسقط مبرز السؤال : هل الدين من أجل الإنسان أم إن الإنسان من أجل الدين ؟ أو بعبارة أخرى : هل تتناقض حقوق الإسلام مع حقوق الإنسان ؟

فمثل هذا السؤال الآخر إنما يطرحه من له مصلحة كهيوتية تتبدى في حفظه للنصوص وارتزاقه منها ، واستعثاره لمكانته الاجتماعية لكي يملك سلطات الأمر والنهي على سائر عباد الله ، أو يطرحه من غاب وعيه ، وصار الدين لديه مقرباً عن الإنسان .

ويعني لهذا في نهاية الأمر أن الوسائل تنقلب إلى غايات في ذاتها ، رغم أن مجالات فاعلية الإنسان وسائط ليضع الإنسان لنفسه خيراً . والآخر هنا هو أن ينقلب الإنسان نفسه من حال إلى حال آخر أفضل مما هو عليه ، أي أن

يضيف إلى وجوده إمكانيات أكثر وأكثر ، لأن الله أنشا الإنسان من الأرض واستمره فيها (٦١ هود) .

وكما اتفق الإنسان عمله ، وفقاً لمعايير هذا المجال أو ذاك ، حقق هداية الدين طالما لم يدفع إلى معصية . فالمجالات جميعاً مباحة ، خيرها ما أسلم إلى خير ، وشرها ما أدى إلى شر .

٥ - الفن :

يبد أننا نسمع اليوم أصواتاً ، من بين بعض المسلمين ، تتنادى بتحريم الفن ، لأنه يشغل عن ذكر الله ، ولأنه يحض على الفسق والجور . ولكن ما الفن ؟

يتعلق الفن مع سائر المجالات أو الفاعليات الإنسانية في تحرير قوى الإنسان وتوكيد سيطرته على العالم . ولكنه يختلف عنها في أنه لا يؤثر مباشرة في العالم ، لأن تلك المجالات الأخرى تتخذ من العالم موضوعاتها المباشرة ، وإن تنوعت وتفاوتت الأدوات والأساليب في فهمها أو بحثها أو تغييرها أو التعامل معها . فهو يمتاز عنها بممارسته لهذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مقايير ، أو عالم مواز لهذا الواقع أو للعالم وهو العمل الفني نفسه . ومن ثم يضم الفن أهداف الفاعلية الإنسانية جميعاً ، التي تختلف باختلاف عمل فني عن آخر .

ولكنه لا يحقق هذه الأهداف مباشرة ، كما لو كان وسيلة أو أداة تستهلك في تحقيق تلك الأهداف المدركة عن وعي وقصد ، بل هو يؤثر انفعالاً من نوع خاص ، أي أنه ليس انفعالاً مطابقاً لما تعانيه فعلاً في أحداث حياتنا . وذلك بوصفه ، أي العمل الفني ، وجوداً مستقلاً خاصاً يضاف إلى مثله ، ليستمتع به بطريقة أو بأخرى ، لكي يستقبل أو يمتد ، أو يتحرر ، من وجوده الكثيف المنسحق في أشياء

العالم ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة على تنوعها وتعددتها ، أو يرضى عن وجوده ، أو يسطو عليه أو يستسلم له عاجزاً محبطاً .

ويقوم العمل الفني على خلقة الجسد والثبات في الأشياء ، ويحطم الألفة والاستقرار ، ويبرز الكشافة والظلمة من الوجود الخارجي ، ليفقدو فترات متواصلة تتخلق منه أشكال شتى .

وهو ارتياد لمنطق مجهولة أو مساحات لا نجد الجراة على اقتحامها بوعي . وقد تكون هذه المساحات وقائع أو حقائق أو مشاعر مما يتجاهلها الناس في وعيم اليومي المعتاد . غير أن الفنان يواجهها بمنزق الصجب الغلظة التي تستقر رومها كأمور ضرورية نهائية مستقرة . ومن هنا تتولد غرابة بعض الأعمال الفنية ، لأن المستويات والعلاقات التي يتعامل معها الناس في تجربتهم الربية المألوفة قد تعددت وتزيت في خانات لا تسمح بالعبرور بينها أو امتزاجها . على حين يؤلف الفن ويركب ويمزج بينها على مستويات ، وفي علاقات جديدة ، لأنه سبق أن حول هذا الوجود الجاهز الرابض إلى خامة طيبة يشكل منها ما يشاء .

فالإن إذن بمثابة نوافذ على عوالم جديدة ، أو هو نظرة جديدة تصطب الألفة وتخترقها ، وتحول ما هو ملق في الطريق إلى طرازج وطريف يجدر بالمرجسة والتأمل من جديد ، واتخاذ موقف مختلف ، ويعمل الحياة في رصاء الاستقرار والتكرار ، ويستعيد التوهج الذي أطفأه الاعتبار ، ويسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام ، وينير الداخل المعتم للأشياء والتجارب ، وينشء أو يعيد الوصلات بين نثار الوقائع والحوادث . فهو عملية مزججة من التنكيك والتركييب . تنكيك الأشياء السابقة للوجود ،

وإعادة تركيبها في عمل جديد . وهو في كل هذا يحدث لفة مضافة ، أو بالأحرى ، شفرة مخالفة يستمد التواصل بين البشر بمقتضاهما على أساس جديد . ويتم ذلك على صعيد الخيال الذي هو مهاد الإبداع ، فهو الذي يحد الأشياء جميعاً ممكناً بتحريرها مما هي عليه من ضرورة والعية ، فتخترق عمدة الأشياء وجسودها على ماعيات ثابتة ، ليذروها ويعتجنها ويلوكها ، فيصوغ منها عملاً جديداً يلتر انفعالاً خاصاً يكون بسيطاً ، على نحو أو آخر ، بدرجة أو بأخرى ، لتطبيق أهداف الإنسان ومطالبه .

ولا يعنى هذا أن الفن يزاخم الفاعليات الإنسانية الأخرى ، في تحقيق أهدافها ، بنفس أساليبها النوعية المتميزة ، لأنه يحفز إلى تحقيق هذا الهدف أو ذلك بموجب كينته الخاص ، قد يكون قصيدة أولية ، أو تمثلاً ، أو رقصة أو مسرحية ... الخ بحيث لا يكون ذلك الكيان الخاص ، أي العمل الفني ، وسيلة مباشرة لإتجاز ذلك الهدف . ويصنع الفن أشكالاً جديدة لكل ما يتخيله من نماذج الوجود التي تختزل العالم وتدينه من قبضة الإنسان ، وكأنها وسائل إيضاح أو أدوات رؤية للتقريب أو التكبير ، أو التحويل . وينلك يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابهة داخل نسج الوجود الفعلي ، كما يكشف فيها ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ، فيحررها من أسرهما محطماً المواجه بين المثل والواقع ، والعالم والخاص ، والمركب والبسيط ، والماضي والمستقبل .

فالإن إذن لا يستخدم وسائل التعبير التي تعتمد أسلوب التقرير المباشر ، أو الوصف الواقعي الطمى ، أو ما يسمى في المنطق بالتصديق أى استخدام العبارات أو القضايا التي تقبل الحكم عليها بالصدق أو الكذب . بل أسلوبه كما يقول القدماء هو التخيل الذى يصطنع المجاز

والتجسيم والتشخيص مما لا يخضع لأحكام الصدق أو الكذب ، بل يُقدَّر بما يثيره لدى المتلقى من انفعال ويؤدي إلى متعة ، يرغبه إلى مستوى من التجربة التي تستعيد الفسفرة والغزارة للعالم ، للذين جسدتهما القوالب والمعادن الرثبية . والاستجابات الفطرية المكروية .

وتتخذ الأعمال الفنية شكلا محسداً هو الذى يجعل للصور التي ينتجها الخيال أو المخيلة بحسب المصطلح القديم (بنية ونسقا . والشكل هو الصيغة الإنسانية التي تبرز فاعلية الإنسان في كل مجالاتها على الأرض المحايدة للمشهد المخطط المتجانس . كما انه المسئول عن نقل الخبرة الإنسانية وتداولها بآيسر السبل لانه يخلصها من مستوياتها الكيفية التي تتباين فيها صنوف الاستجابات الفردية ، ويحملها إلى مستويات محددة المعالم ، فالمشكل يصفى الأفعال والأشياء مما يرين عليها من تشق وتفرق وأبدال .

كما انه أكثر فترات إنفاق الجهد الاقتصادي . ويعبارة موجزة ، هو الذى يملأ المسافة بين قوى الإنسان وإرادته من جهة ، والعالم الذى يتقبل الفهم والتسخر من جهة أخرى . أو هو الذى يصوغ المسمى الإنسانى في كل الأمور .

ويتميز دور الفن في شحذ قدرات الإنسان على إنتاج أشكال جديدة دون أن يكون مؤافسا لغيره من المجالات فيهدى أصحاب المجالات الأخرى . من خلال تلك الأشكال الجديدة إلى اكتشاف النماذج النضالفة للحياة ، والإمكانات القوية للوجود ، ويلفهم إلى قدراتهم الباعدة لإعادة النظر وتعديل المسار تمهيدا للتقدم في مجالاتهم خطوات أبعد وأفضل .

ومن ثم انتقل من الفن طابعه الخلس إلى الكثير من

شئون حياتنا . بل إننا لنجد ذلك الطابع راسخاً في شعائر الدين ، فنصص بالصلاة وقد انتظمت في إيقاع محدد ، وكذلك في مناسك الحج أو الطواف . ويبرز الإيقاع أعق وأشد في صلاة الجماعة ، حيث يزول أى إحساس بالفرد أو الإجهاد ، باستيعاد التفاصيل الفردية ، ليصل مكانها وحدة إيقاعية تضفي طاقة جديدة لكل فرد يستمدّها من الطاقة الكلية للجماعة التي تعمق الإحساس بالتضامن والخشوع .

ويستخدم القرآن الكريم التصوير الفني كما يذهب إلى ذلك المرحوم «سيد قطب» فهو يستخدم طريقة التصوير والتشخيص بواسطة التخيل والتجسيم ، ويخلع أحيانا الحياة على الأشياء الجامدة كما يلجأ إلى الصور الحسية والحركية للتعبير عن حالة من الحالات أو معنى من المعاني . والإيقاع الموسيقي في القرآن متعدد الأنواع . ويتساق مع الجو النفسى ليؤدى وظيفة أساسية في البيان . ويجمع في ذلك مزايا الشعر والنثر دون التقيد بقواعد سبقة . قضية الموسيقى الداخلية التي تتجلى في الفواصل المتقاربة في الوزن والتي تغنى عن التفاصيل ، كما يستبدل التغليف بالقوالب ، ولا يرد المعنى الفعل العام في القرآن بطريقة تقريرية ، بل يتوهج بصور متعددة ، لتضع في نفس القارئ إحساساً وتأثيراً يتغلغل إلى كل جنبات الكيان والوجدان ، فيهدف ويرقى . وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع (٨٣ المائدة)

ولأن القرآن يتحدث أحيانا كثيرة عن أمور لا تتصل بمسالم الشهادة ، ولكن يلفت انتباه مفرداتها إلى ما تضطرب فيه من عالم الشهادة ، كان من اللازم أن تخرج المفردات عن أصلها الذى وضعت له لتزدي دلالة أرحب وأقرب إلى مقصود الله . لهذا فاضت الأمثولات

فتوى الامام محمد عبده في التصوير

« ربما تعرض لك مسألة عن قراءة هذا الكلام ، وهى ما حكم هذه الصور في الشريعة الإسلامية ، إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر في انفعالاتهم النفسية وأوضاعهم الجسمانية ؟ هل هذا حرام ؟ أو جائز ؟ أو مكروه ؟ أو مندوب ؟ أو واجب ؟ فاقول لك !

إن الرسام قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد مضى من الأذهان . فإذا أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة ، وإنما أن ترفع سؤالاً إلى المفتى وهو يبيحك مشافهة ، فإذا أوردت عليه الحديث « إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون » أو ما في معناه مما ورد في الصحيح ، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك إن الحديث جاء في أيام الوثنية ، وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين ! الأول للهو ، والثاني التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين . والاول مما يبيغضه الدين ، والثاني مما جاء الاسلام لمحوه . والمصور في الحالين شاغل عن الله أو مهمل للاشراك به ، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير الثبات والشجر في المصنوعات وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء ، مع أن الفائدة في نقش المصاحف موضع النزاع ، أما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذى ذكر .

وأما إذا أريد أن ترتكب بعض السيئات في محل فيه صور ، طمعاً في أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلاً فيه صور ، كما ورد ، فإليك أن تظن أن ذلك ينجيك من إحصاء ما تفعل ! فإن الله رقيب عليك وناظر إليك حتى في البيت الذى فيه صور ، ولا أظن أن الملك يتأخر عن مراقبتك إذا تمهت دخول البيت الذى فيه صور ؟!

ولا يمكنك أن تجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة ، فإنى أظن أنه يقول لك ! إن لسانك أيضاً مظنة الكذب ، فهل يجب ربطه ؟ مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب ! وبالجمله ، أنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل .

ولكن كيف يشغل الفن عن ذكر الله ؟ وهل يشغلنا العلم عن ذكر الله أو العمل بوجه عام ، وهل يعنى لكى لا ننشغل عن ذكر الله أن ننشغل مكاناً قصياً ، وننصرف عن شئون الحياة والتمتع بطبيعتها ، ونبتسر ما وهبنا الله من إمكانات ؟

وكيف يحض الفن على الفسق ؟ ثمة بلا ريب فن رفيع ، كما أن هناك فناً هابطاً ، والفارق بينهما هو الفارق في درجة الإجابة والاتقان ، في تحقيق معايير الفن نفسه . فقد سبق أن ذكرنا أن الفن يؤثر انفعالاً « غير مطابق » لما تثيره موضوعات الواقع ، فإذا كانت استجاباتنا لعمل فنى ما ، هى بعينها إستجاباتنا للواقع المباش ، خرج هذا العمل عن مجال الفن ، وأصبح عملاً تافهاً ، أو تحريضاً رخيصاً ، أو إثارة مباشرة ، أو دعوة سافرة إلى شأن من شئون مجالات التداول الأخرى ، فيحكم عليه حينئذ بمعايير هذا المجال أوذاك ، وليس بمعايير الفن . فالانفعال الذى يثيره الفن ليس هو الانفعال الكيفى الواقعى ، بل الانفعال بعد تصفيته شكلياً ، أى بمعنى إخضاعه للمقدار والمقياس وفقاً لنسب وعلاقات تحددها بنية العمل الفنى ، التى هى إبداع لوجود جديد . فلا يعود الانفعال على نحو ما نجربُه في حياتنا اليومية . بل يُحدث متعة خاصة جديدة تخضع فيها الأنفعالات لسيطرة الإنسان داخل اللا واقع الفنى أى العمل الفنى . لأنها تدعّن للدخول والاندماج في صورة جديدة ليطوّعها الفنان ، ويشاركه المتذوق في متعة السيطرة عليها .

فإذا ابتعث العمل الفنى الذى يصور امرأة مثلاً إحساساً بعينه ، كالذى يحسه البعض في خبرتهم المباشرة ، خرج عن الفن ، وألحق بما يسمى بالفيوچورازما كالحجرات بوجيرو المصور الفرنسى الذى لا يقف عندهما تاريخ الفن .

والاستعارات وكل ضروب المجاز ، بهدف تكثير الدلالة بعيداً عن العرفية الضيقة . ولا شك أن هذا الأسلوب هو ما يحاول الأدب أن يقترب منه من جهة الطابع والصياغة .



فإذا عدنا إدراجنا إلى الذين يسترعيون من الفن بذرائع دينية ، لالفينا الكثير منهم ممن يرتعدون فرقاً من حرية التفسير والاجتهاد ، ويتجمدون عند الحرف خشية ما تؤدى إليه الحرية من تحطيم عالمهم المستقر ، الذى يجدون فيه الأمن والنفوذ ، فكانهم يمثلون فرقة من الكهنوتية الشمولية إن أبيح ذلك التعبير ، تضغط على كل من يحاول الإفلات من سطوة تفسيراتهم الجامدة .

ومنهم من استغرقه تخصصه في حفظ النصوص والمتون القديمة فأرصد عقله ووجدانه دون شراء التنوع والتجديد في تجارب البشر وهواظفهم .

ومنهم من يجعل الدين أداة بطش وترويع ليستمد منه سلطانه .

وبعضهم بعيد الله عن حرف ، ويخشى على نفسه الفتنة أو التفكير ، فيسمر قدمه حيث يقف عقله ، ويتنكر بما يحجبه عن التأثير بأية مضاعف أو أفكار .

ومن هؤلاء من أتمش في شيايه بالآثام والخطايا ثم يحاول التفكير عما اقترفه باتخاذ موقف متطرف من مهنته السابقة ، أو ماضيه القديم .

وهناك طبيعة الحال ، من تسطحت عقلية بفعل الجهل بكل شيء ، وضمرت تجاربه ، فلا يسميخ إلا ما يتماق جهله وضيق افقه .

ولنضرب مثلاً يقرِّبنا إلى أهمية البنية أو الشكل الفني من هذا الصدد . فنحن نطلق أحياناً تسميات مثل فن الطهي ولكننا لا نستهفه مع الفن - ويرتد الفرق إلى أن ما ينتج من الطهي وما يلح عليه هو اللاد أو الحريف أو الشهي ... الخ . وهي من مدركات حسية مباشرة ، كما أنها كيفية يتفاوت ذوقها بين الناس ، وتعلق بالاستهلاك الفوري . أما الانفعالات التي يثيرها الفن فمن نوع آخر ، لا يُراد لها أن تستهلك العمل الفني لتحص بالشيء والامتلاء ، ومن ثم السلام والملا ، وربما تعاود الإنسان الرغبة نفسها بعد انقضاء وقت قصير أو طويل ، وتراوده من جديد لإشباعها . بينما الإحساس بالرخص والارتياح الذي يبعثه الفن أحياناً ، سرور من الإشباع المتواتر الفاض ، ولكنه مستمر . على نقض الإشباع الحسي غير الفني الذي هو إشباع مكتمل ولكنه لا يستمر . فيخلق الفن شعوراً مرمقاً متصلاً بالرغبة أو النزوع إلى الاكتمال والامتداد ، ولكن على غير المستوى البيولوجي لأنه شعور لا يقتن بزفاء العمل بالاستهلاك المباشر . وكان الفن بذلك يقدم مثلاً مخالفاً للمثل الماثور . إنه لا تستطيع أن تقضم التفاحة وتحفظ بها في آن واحد . ولكن الفن يجعل ذلك ممسوراً .

ويبتكر الفنان بأعماله علماً مصغراً ونظاماً جديداً تنصق فيه الموضوعات وأبعاد المكان والزمان في علاقات جديدة ، منصرفاً عن الاستعمال الفاض الذي ابتذله الاعتياد . وهنا يستثير العمل الفني في الخلق قدرته الإيجابية على إعادة إنتاج ذلك النظام الجديد الذي يثير انتباهه إلى عالم مختلف عن الواقع أو التجريبية البهيمية ، ويفعم شعوره بالإمكانات الإنسانية الممتدة إلى غير حدود ليعود ثانية إلى عالمه الفعل وقد تزود بالحيوية والإحساس بالاعتدار .

ولابد أن يختلف ما يسمي بالصدق الفني عن الصدق المعر ، الذي يهيب بعملي المنطق أو العلم التي تميز بين الصدق والكذب ، والخطأ والصواب . فالصدق الفني يحكم فيه الخلق بعيداً عن الوهي أو التاريخ أو الواقع ، لأنه يقوم على تقدير العمل الفني من حيث تحقيق مهمته وغايته التي اشرنا إليها من قبيل القضايا العلمية أو العقائد الدينية . بل إننا لا نكاد ننتب من مقاصد الفنان الأصلية لأنها مسألة لا تكشف عنها تماماً في عمليات الخلق ، بقدر ما قد تكشفها محاسن التفنن أو أجهزة التحديق البيولوجية أو المذكرات الخاصة . وبذلك جيمعاً أمور لا تخص العمل الفني نفسه ، الذي سرعان ما يتفصل عن صاحبه ويتبدد عنه دلالات متعددة بوصفه واقعة جديدة أضحت إلى العالم ، ولها أن تثير . كاية واقعة أخرى ، ذبذبات وموجات في محيط الواقع الإنساني بفضل جدارتها أو استحقاقها في الوفاء بمهمة الفن ، أي بفضل صدقها الفني .

فاللن الرديء إذن هو ذلك الذي لا يدرك ماهية الفن ، أو ماهية الحياة التي يحاول أن يتجاوزها أو يضيف إليها . ولا يمكن أن نهم الفن لأن بعضه سيء ، ولا لأفئنا المستشفيات لأن جراحاً نسي مريضه في أحشاء مريض . غير أن ما سبق قد يفهم أوهنا إذا ما قيس بما إذا ع الهم من أعمال الشيطان التي صنف الفن بينها .

فالقول بأن الشيطان يتجسد ، وله ملكة ، وله حزب ، وله أعضاء في جسد الإنسان (مثل اليد اليسرى) وله طرق خاصة في النوم (على بطنه ، كما ذكر أحد علماء الدين في التلفزيون مؤخراً) ، وأنه يلتهم طعام من لا يذكر اسم الله ، أو يتسلل إلى رحم المرأة التي ينسى زوجها أن يقول باسم الله ، أو أنه يسلب الجن فيتلهمون أجسام البشر ..

الخ إنما يعني هذا كله أن الشيطان قد نصبه أولئك إلهاً للشر إلى جوار الرحمن . وهذه ردة إلى الاعتقاد بالثنوية تحت شعار الإسلام . وبدلاً من الاعتقاد به غاويًا للبشر وواعزًا بالشر ، يستطيعون دفعه إلى الخلف ، يتحول الشيطان إلى كائن متجسد يمكن أن يسيطر حتى على المؤمنين ، فتتخبط أفعالهم وجوارحهم رغم إيمانهم العميق ، ويلتسمسون من يخلصهم من قبضته بالضرب المبرح أو التمازيد أو الماء المقدس المقروء عليه . ولا شك أن هؤلاء الذين يحتقون أشد الاحتقاع بالشيطان وسلطانه . إنما يلجئون إلى التفسير الأسطوري القديم الذي يجعل للشر إلهاً هو الرحمن ، وإلها للشر هو الشيطان ، عزوفاً عن أعمال الفكر في فهم الدين ، ويتنازلون عن الإمكانيات التي وهبها الله للإنسان .

ويضاف إلى ذلك أيضاً الاعتقاد بأن الفنان الذي يصور أو يُمثِّل ، إنما هو مناسف لله في الخلق ونفخ الروح . فما يصنعه الله لا ينبغي أن ينافس فيه أحد من البشر ، وقد يبدو هذا القول معقولاً ، غير أنه يبدن افتراضاً مروعاً ، وهو أن الإنسان يمكنه أن يصنع مثلما يصنع الله ، وإن

تفاوتت الصنعة . وهذا انحراف صارخ عن تنزيه الله الذي ليس كمثله شيء . كما أن البعض يرى في الصور والتماثيل نوعاً من الوثنية ، وكأنهم يفترضون أن الفنانين يطبلون من المتلقين السجود لها . وينطوي هذا الافتراض على إساءة الظن بالإنسان المسلم ، وسوء تقدير لما بلغه الإيمان في نفسه ، ولما وصل إليه العقل الإنساني من الرقي اليس في هذا كله إنكار لما وهبنا الله ، وإغفال للتنوع والتعدد في إمكانيات الوجود الإنساني ، التي تلح في طلب التواصل بين البشر جميعاً ، بكل ما في وسعهم من تميز إمكانياتهم وقواهم .

وما أيسر إذن أن ينفض الإنسان يديه من حمل الأمانة ، ويتقيا جدار التحريم والتكفير لكل ما لا يسيغه أو يفهمه . غير أن ذلك يخالف مهمة الإنسان في هذا العالم الذي أمرنا الله أن نعرمه . وإذا ما كان الفن من بين ما يصيبه الخطر ، فلا ريب أن العالم سيفقد كثيراً فاحلاً معتماً ، فتقهض يتابع الوجود المتفجرة ، وتهبط عروق الحياة من النضارة والرواء . وعندئذ تتسلط مصاكم التقتيش ، وتتشظ مطاردة الساحرات .

.. وجه الاشكالية في العلاقة بين الدين والفن

في الآله كل ساعة
ومن خلال كل لحظة
تظهر المعجزة
التي هي حصن الإبداع
« جوتفريد بن »

الإشكالية ، أو يشارك فيه . إننا ما إن نبدأ في التفكير حول هذه الثنائية Duality ، حتى تتدفق علينا المشاكل ، ولا عجب ، من كل حذب وصوب .

سأبدأ بعدد من الملاحظات حول العلاقة بين الدين والفن :

(١) ارتبط الدين والفن ببعضهما ، منذ عهد بعيد ، فالملمحة الإغريقية الباكورة ، عامرة بالرمزية الدينية Re-ligious Symbolism : القرابين والتذريز Vows والالهة والصلوات . وعلى هذا النحو ، وظف الأدباء الأوّل في الحضارة العبرية ، أي الأنبياء ، الصور الدينية الوهبة عن الميثاق Covenant ويوم الدمنة Doom ، ومن

يشعر بعض الناس بالتحفظ حين يرون هذا العنوان : « الدين والفن » ، فهو يثير فضولهم نحو عالمين لم يتم استكشافهما بعد ، بما بينهما من علائق منسية . وهناك آخرون لا يجيدون المغزى الكامن وراء ذلك العنوان ، فهو يذكرهم بالمعبارات المسكوكة (cliches) مثل العقوية spontaneity والإبداعية creativity والخيال imagination ومن الذي يستطيع أن يقف ضد هؤلاء ؟ إن موضوع الفن والدين له من الجاذبية مثل ما به من خيبة الأمل ، وهو لا يغيث الأمل بسبب من نفاذ المواد والافكار ، ولكن لأن الصعاب تزداد مع استعراار المناقشة . إن عرضاً ملموساً لبعض مظاهر الدين والفن ، لايسر إلى أقصى حد من أن يقود المرء جدلاً نظرياً حول هذه

يهوه yahweh ويعل Baal وقد كتب **بوثنوس Boethius** ، الذى قدر له ان يموت بعد ألف عام من سقوط اورشليم ، عمله « عزاء للفلسفة Consolation of philosophy » ، الذى تراوحت فقراته باستمرار بين (النثر) الفلسفى و (الشعر) الدينى ، وبعد ألف عام ، قام « **مارتن لوتر M. Luther** » بإصلاحه الدينى ، Reformation ، ليس بالأفكار وحدها ، كفكرة التبرير من خلال الإيمان ، ولكن بالتراتيل hymns الأسوة التى فتحت أرض ألمانيا: (من أغوار المحنة ، ها أنذا أصبح إليك (Aus tiefer Not Schrei ich zu Dir) ، وبعد قرون عديدة من الاتجاه نحو العلمانية Secularizati-on الخيال الدينى Religious Imagery حاضرا لدى « **شالجال Chagall** » و « **إليوت Eliot** » وفى كتاب رقية الرب ؟ Godspell . إن هناك صلات لا حصر لها بين الدين والفن ، من المسيحية إلى الهندوسية ، ومن بلاد العرب إلى اليابان ، فى العمارة كما فى الأدب ، وفى قديم الزمان كما فى حديثه .

(ب) يتعلم كل طالب مبتدئ ، أن الانفصال بين الدين والفن ، هو أحد الاتجاهات الأساسية فى الحضارة . بدأت عملية الانفصال فى المصور القديمة ، واكتسبت قوة دافعة من عصر النهضة ، ويمكن أن نلاحظها فى أوروبا المسيحية ، كما نلاحظها فى جنوب شرق آسيا ، وفى تركيا المسلمة كما فى نيوزيلاند المسيحية . لقد نشأ فن كثير من النوع الذى لم يعد مخاضاً للرمزية الدينية ، ولا عاد راغياً فى أن يُحسب على أنه منتم للثقافة الدينية ، فسيمفونية « **بيتهوفن Beethoven** » لا تنتمى إلى الطقس الدينى Liturgy ، إن معظم اللوحات Paintings لم يعد ، منذ زمن

بعيد ، يتعلق إلا قليلا ببواغث التقاليد الدينية ، فكل الذى قد لا يزال فى حوزتنا ، مزيج ظاهرى من التقاليد الدينية والأدبية ، فى حالات بعضها فحسب .

إن الاتصال والانفصال بين الدين والفن ، لا يمثلان فقرات ثابتة فى التاريخ ، فعمليات تعزيز الاتجاه نحو العلمانية ، جرت فى أثينا فى عهد « **بيركليس pericles** » ، وفى روما فى عهد الجمهورية ، وفى إيطاليا النهضة وفرنسا القرن الثامن عشر ، وظهرت هذه العمليات على نطاق واسع منذ حلول العصر الصناعى ؛ غير أنه وقعت أيضا عمليات إعادة الدمج Reintegration الدينى ، فى المسيحية العتيقة والباروك Baroque الإيطالى ، والرومانسية الألمانية . هذان النوعان من العمليات قد يجران فى الوقت نفسه ، فبينما كان هناك ميل قوى تجاه ما هو علمانى فى القرنين الثالث والرابع ، حتى فى الفن غير الموضوعى Nonobjective ، على نحو ما يشهد على ذلك مثلاً ، الأرابيسك للفخم grandiose Mosaics فى متحف تمجاد Timgad كان هناك كما نعرف جميعا ، البزوغ الذى جرى فى الوقت نفسه ، للرمزية المسيحية ، وفى الوقت الذى كان فيه كل من « **شالجال Chagall** » و « **روو Rouault** » ، يوظفان عناصر دينية ، لم يكن كل من « **بيكاسو Picasso** » و « **رينوار Renoir** » يفعلان ذلك . وفى هذه الأيام ، ليس لفنان إيطالى أن يحذو حذو سلفه فى (البندقية) Venice فيبدع لوحة زيتية تجسيدا لـ (انقصار الدين) ، فذلك مما قد يقوم به ، فيما يبدو ، فنان من المملكة العربية السعودية ، أو إيران

(جـ) نرى أن الأمر ليس مجرد تناوب للحقب التاريخية بين الالتزام والانفصال ، فالتقاليد الدينية تتأرجح بين

الطبيب (The good Shepherd) ، وعن الموسيقى (في الترتيمة الجريجورية Gregorian chant والحن الترتيلي Chorale) إننا نواجه الشعيرة الدينية Liturgy والرقص المقدس ومسرحية الآلام ، غير أننا نتعامل أيضا مع مقومات دينية في الحياة اليومية ، أو في مجالات دينية (نشيد الزنوج الديني في نادر ليل ، صورة احتفال الكريسماس Christmas Imagery في مدينة عصرية) .

لقد تحول مع هذه المفومات المختلفة ، على أنحاء مختلفة لها ما يبررها ، فنحن نستطيع أن نفحص الدين والفن ، والدين والفنون الجميلة ، والموسيقى الدينية Sacred : بيد أن المفومات المختلفة يرتبط بعضها ببعض ، الطقس الديني يُدّاع في الكنيسة ، والمأساة الإغريقية يتم إنشائها ، وكذلك المزامير . إن مآزق الأدب الديني ، ومآزق علمة الرسم ، يتلازمان ، فالتقاليد التي تحارب الصور ، يمكن أن تخلق الشعر ، هناك علاقة بين الكلمة والبصر ، وبين الصوت والفكر ، فالذهن والجسد ، لا يعمل كل منهما على حدة . إن في تحديد هوية التجليات النوعية لهذا التفاعل ، والتعامل معها كلاً على حدة ، ما يساعد الطالب المتدبّر خاصة ، لكنه ملزم بأن يدرك عند درجة معينة من تفحصه ، كيف أن الضيق مضغورة على أرض الواقع .

(هـ) ليس الدين ، ولا الفن ، بالمفهوم Concept الذي يلقي موافقة جامعة على فحواه . إننا إذ نفحص أدبيات الدرس في كلا المجالين ، نكتشف تعارضات حادة بين التعريفات . إن هناك مفاهيم متفارية يستخدمها علم اللاهوت ، وفلسفة الدين ، والأنثروبولوجيا الدينية ، فبينما يفصل بعض علماء اللاهوت بين الدين والوحي ،

قبول أشكال فنية معينة ورفضها ، فلقد كان الدين لأمَد طويل ، متاصراً للإيقونات ومعادياً لها . إن على أي بحث في العلاقة بين الدين والفن ، أن يتناول باهتمام ، الثانية المستديرة لهاتين النزعتين ، كما عليه أن يتناول باهتمام أيضاً ، مختلف التأكيدات التي توليها بعض الحركات الدينية لمصالح أشكال معينة من الفن ، بينما ترفض في الوقت نفسه أشكالاً فنية أخرى ، لقد انقلبت البروتستانتية Protestantism على الفن البصري ، لكنها خلقت تقاليد ترتيلية Hymnic خاصة بها ، ولم يسمح الإسلام بالشغال التصويري ، لكنه أنتج روائع من الفن التجريدي المصحوب بالخط Calligraphy .

لقد كان الدين في صف الفن ، حتى البصري منه ، منذ الكنائس الرومانية Basilica للمسيحية القديمة وفيلسفاتها ، حتى قسس فرنسا الذين منحونا كنيسة اودانكور Audincourt ، و Ronchamp ، وكان الدين أيضاً عدواً للفن منذ أساقفة إلفيرا Elvira ، الذين لم يرغبوا في وجود صور على حوائط الكنائس الرومانية Basilicas إلى موظفي الفاتيكان Vatican ، الذين حاولوا بطف ، أن يعنفوا معنى أسي Assy بجوار شامونيكس Chamonix ، إننا نلاحظ ، إذ نفحص تاريخ الحضارات ، أن الحركات الدينية تخلق الهلع ، وتسمى أحيانا إلى تدمير الفن .

(د) إن للعلاقة بين الدين والفن مقومات عدة ، إذ نتحدث عن الأدب (في كتاب المزامير Psalms وسيرة الحاج Pilgrim , Progress) ، وعن العصرة (في معبد اورشليم والكاتدرائية القوطية) ، وعن صناعة الأيقونات Iconography (في زخرفة المخطوطات ، والراعي

ويرفضون أن يسمّوا المسيحية الأصلية Authentic ديناً ، يرى علماء الاجتماع في المسيحية ، بلا ريب ، نموذجاً للدين من الطراز الأول . إن طلاب العلم لا يستخدمون مفهوماً أحدياً منسجماً ، وكذلك رجال الكنيسة ، والأفراد المتدينون ، وجمهرة العلمانيين .

هل لشجرة الكرسماس في جيمبل Gimbel سمة دينية ؟ إن شمة تعارضاً شبيهاً فيها يتعلق بالفن ، فليس هناك إجماع عالم حول ما يكون . هل يكون تصميم سيارة Buick فناً ؟ حتى نتأكد ، يُجهّد كثيرون (يعلّصون) بالضبط ما الذى يكونه الدين وما الذى يكونه الفن ، وإن يتدبّدوا في إخبارنا بالجواب المغلق Dogmatic . ويتنازل المراك في حلبة التصريفات الأكاديمية ، فمن أجل حل الإشكالات حول ما يكونه الدين وما يكونه الفن ، لا بأس من أن نقوم ، كما نقوم في سائر ميادين الحياة ، حרב أخرى أخيرة ، لحسم كافة الصروب . إن نظرة إلى كلا المجالين ستكشف عن وجود تعارضات كبيرة في التعريف ، هي باختصار ، التعارضات التى ساتتأولها في مستهل بحثي .

(د) إن المهمة لخطيرة ، فهى متشعبة Interdisciplinary ، أى أنها يجب أن تتقاطع مع المجالات القائمة لعلم التاريخ ، والدين ، وتاريخ الفن ، والفلسفة . وفى الوسط الأكاديمي المعاصر ، لا تلقى مهمة تجديدية ترحيباً فعلياً ، حتى لو كان كثير من أعضاء هيئة التدريس والطلاب يحتاجون إليها على وجه السرعة . إن هناك خطراً محدقاً ، فالمشروع الذى يقع في مقتدرى الطرق المعرفية Cross-disciplinary ، ينبغي له أن يحذر التفكير الضبابي والاختزالات المنهجية ونقص الصرامة .

ولا يمكن مهمة مفترق الطرق المعرفية أن تُجبر على منهج أكاديمي محدد ، فليس بمقدورها أبداً ، أن تؤسس مقولات Categories ، أو أن تستخلص نتائج تُرضى جميع الشركاء المكتسبين . لقد لقيت أعمال « كامبل Campbell » و « جودينو Goodenough » لداً شديداً من كافة الاتجاهات الأكاديمية ، وقد كانت تهمة الهواية Dilettantism ونقص الدقة ، بين إحدى أهون الحملات التى شنت ضد طريقتيها . وليس لأحد أن يعتذر عن عجزهم أن يكون « نهائياً » و « قاطعاً » وهو يقيم مخططات للتوحيد بين الدين والفن ، أو للفصل بينهما .

نود في مهمة كهذه ، أن نقرأ اقتراح « فلجنشتاين » Wittgenstien الغائل بأن المفاهيم كالصور غير محدّدة الحواف ، أى أن المخططات التى نقيمها مرة ، قد تصلح لبعض المقارنات دون غيرها . وعلى المرء أن يسلم بأن المقارنات يمكن دائماً أن تميل إلى اتجاه معين ، أو إلى آخر . إن مشكلة الهواية قائمة بالتاكيد ، بيد أن على المرء أن يعي ، ودون حاجة إلى دفاع ، أن تهمة الهواية ، تحوير أكاديمي للمطابقة التى كانت تجرى قديماً ، باسم الهرطقة Heresy . إن كل أكاديمي ، بمعنى ما ، هو غير معترف به . لقد تم الخوض في مشروع مفترق الطرق المعرفية بإعتراف وحذر بالغ ، لأن هناك خوفاً من الأكاديميين المطارين للعراف ، وفي ذلك نظير عصرى عجيب للضرب من التفكير ، في الكنائس المتصلبة Dogmatic .

(ز) لقد ظل للدين زمناً طويلاً شأنه شأن الفن ، في تعارض بين الممارسة والتحليل ، فالعبادة worship مختلفة عن التفكير حول الطقس الديني ، والرسم وكتابة الشعر مختلفان عن دراسة الفن والأدب . إن الممارسة

والدرس ، ليسا بالضرورة متضادتين ، فالفنان يدرس تقاليد فنه ، والقس يطالع عن الإله ؛ بيد أن فن الممارسة وفعل التحليل يمثلان عمليتين متباينتين في كلا المجالين .

إننا من ثم ، نتعامل في مهمتنا ، مع الأسس الرباعية التالية :

التطبيق

ممارسة الدين : فردية ومشتركة ، في المعبد والكنيسة ، في الهيكل والمقام ، تنتمي إلى أعمال العبادة ، والتأمل ، ونظام النسك .

ممارسة الفن : منذ لعب الطفل ، إلى ستديو الفنان ، في الوسط الأكاديمي كسا في خارجه ، في أشكال بصرية ولغزية وسمعية .

المنظر

دراسة الدين : إما في سياق مجتمع ديني ، أو في سياق علماني .

دراسة الفن : في صيغها العديدة ، التاريخية والفلسفية والوصفية ، التي ينجزمها الفنانون ، وغير الفنانين ، كلاهما .

(ح) نشأت في الجامعات فروع معرفية استقبلت المهمة . لم تعد هناك مجالات للدين ، أو اللاهوت ، أو التاريخ ، لم تقتصها مهمة الدرس الملاقن . وبدلا من أن يكون لدينا مجال للدين ، بعيد تماما عن عالم الفن ، على الرغم من الحقيقة التي يقدمها «عاموس Amos » و «سفر التكوين Genesis» و «إيسخيلوس Aeschylus» و «برودينتيوس Prudentius» ، والموجودة في دلفي Delphi وفيزيللي Vezelay والجامع الأزرق Blue Mosque وكتاب الأحجية Book of

Kells ، بدلا من ذلك أصبح الدين والفن متصلين في الصميم ، وأصبحت لدينا في الفن ، مجالاً هي بذاتها منقسمة إلى مشاريع متباينة ، كالآداب ، والفن البصري ، والموسيقى .

وبما أضفى على الأمر مزيداً من التعقيد ، لننا نعالج الفن من مدخلين متباينين تماما ، أحدهما هو وصف الفن وتحليله ، والآخر هو التفكير حول الفن ، أي علم الجمال Esthetics ، إن الفن ، وتاريخ الفن ، اللذين يرتبطان معا بعلاقة معقدة ، يُدرسان من خلال هذا التقطيت Fragmentation الغريب في الحياة الأكاديمية ، في شعبتين متفايزتين .

إن الأمر شبيه بذلك في ناحية الدين ، فقد تطورت تقنيات حاد للمشروع الديني في اتصاله بالفن ، إذ نستطيع أن نتحدث عن الدين والفن ، واللاهوت والفن ، ونستطيع أن نحلل الجوانب الأدبية في الكتاب المقدس ، والعلاقة بين التاريخ الديني وفن العمارة Architecture ، كسا نستطيع أن نكتب عن الإيمان والفن ، وعن الرمزية الفنية ، أو قد نبتكر علم جمالي ديني ، وفلسفة دينية للفن . لقد اختار براندون Brandon ، موضوعا شديد الاتساع لعمله : (الله والإنسان في الفن والطقوس) (God and man in art and ritual) ، واختار ديفيد هارنولد D. Harned ، موضوعاً لا هو تيا : (اللاهوت والفنون Theology and the arts) ، وكتب «كلوتون Coulton» عن : (الفن والإصلاح الديني Art and the Reformation) . إن بمقدورنا أن نواجه الدين والفن على مستويات عدة ، وبمناهج متنوعة ، ومفاهيم متباينة عنهما كليهما .

(ط) توجد بين الدين والفن أنشوا عديده من

أودانتور Audintourt مثل على هذا الاختلاف ، فهي عند الكنيسة ، تمثل القلب القدس Sacre Coeur أى آلام المسيح ، وهي ليست عند « ليجيه » سوى إظهار لمعاناة الإنسان .

أما النوع الثاني فهو التفاعلات النظرية كما تُرى من وجهة نظر الدين ، حيث تُؤخذ حقيقة الفن الأساسية Datum على نحو جادٍ و وصف الدين . إن المزامير البروتستانتية الفرنسية Huguenot Psalter ، والخط الإسلامي ، وأسيسفاه رافينا Ravenna ، هي كلها عناصر متممة في تحليلات الكالفينية Calvinism والإسلام والمسيحية القديمة .

يوجد هناك أيضا تقالفاً مواز من حُرُف الفن ، حيث تُؤخذ حقيقة الدين الأساسية على نحو جادٍ و وصف الفن ، إن طالب الفن المسيحي القديم ، يدرس الثلاثوث Trinity ، وتاريخ الكنيسة ، والوقائع المقدسة من أجل أن يفقه الكنائس القديمة وفنها .

هناك إذن تفاعل بين درس الفن ودرس الدين ، وبالنظر إلى أن الدين والفن كانت لهما هذه العلاقة الحميمة في الماضي ، وإلى أن معطيات كل منهما توجد غالباً معاً ، وإلى أن الشفرات الرمزية لكلا المجالين يتكرر ارتباطها ، فإن دراسة هذه المعطيات جميعاً على أنها متجاورة Juxtaposition ، ستكون ذات جدوى .

إن عملية التجاور هذه ، تتطوى هي الأخرى على مواجهة وتعاون جزئي ، حيث سيكتشف الشركاء من كلا المجالين ، أن بينهما قسماً عجبياً ، فكلهما يجيا من خلال التوتر الحد بين التطبيق والنظر ، وبين الإبداع والتأمل Reflection ، وبين القرب والبعد ، وبين البداية Critique ، واليس التقدي Intuition . لقد ارتقت في

التفاعل ، ويمكن لكل منها أن يقع في مجالات كمجال الموسيقى أو العمارة أو الفنون الجميلة أو الأدب ، أو في مجال الرمزية Symbolism .

النوع الأول من هذه الأنواع ، هو التفاعلات العملية Practical: : إذ يوجد الفن في الكنائس ، والمعابد ، الهياكل ، من الكاتدرائية القوطية Gothic إلى معبد الشينتو Shinto في اليابان ، إن الفنانين ينتمون إلى مجتمع ديني (الراهب مارك Mark في تيزيه Tizze) ، ويعملون في خدمته ويصعدون عن خياله ، ويطلق بعض الناس على مثل هذا الفن ، وعليه وحده ، اسم : الفن الديني .

ومع ذلك ، فإن التفاعل بين الدين والفنان يقوم خارج نطاق هذا التعريف الضيق ، فالفنانون يستخدمون الخيال الديني بدون أن ينتموا إلى مجتمع ديني ، أو حتى بدون أدنى رغبة في أن يكون لهم أى أمر يتعلق بالتقاليد الدينية . إن مجموعة « ليجيه Léger » عن العقيدة الكاثوليكية في كنيسة كورففير Courfèvre مثل على هذا التواصل ، وكان « ليجيه » قد تبرا من الكنيسة الكاثوليكية الرومانية تماما . أما المجتمع الديني ، فقد يعهد بتصميم مبنى أو تزيين حرم Sanctuary ، إلى فنان لا يبدع في الحقيقة من خلال تقاليد ذلك المجتمع ، ولا من خلال التصديق الكامل للكنيسة : (كنيسة رونشام Ronchamp - كوربوسيه Corbusier ، أو كنيسة نيفلسون الصغيرة Nevelson Chapel في نيويورك) .

ينبغي ، إذا كان التفاعلات الأخيران ممكنين ، أن نضع في حسابنا ، ما يحتمل أن الفنان يفهمه من إبداعه ، وما يفهمه المجتمع الديني حقيقة من ذلك الإبداع ، على أنهما قد يكونان أمرين مختلفين . إن النافذة الدائرية في

المجالين كليهما الأصوات التي تذكر صفة مشروعاتهما ، سواء فيما يتعلق بالإبداع الفني أو التفكير الأكاديمي جميعا . إن شمة نزعة مضادة للفن Anti-art ومضادة للدين في الميدان التطليقي ، وشمة ادعاءات بآتانه من الأفضل للفن ولالدين كذلك ، أن يُدرس في أقسام أخرى ، غير تلك المخصصة للدين والفن ، ولا تعنيها هنا كيفية استجابتنا لهذه المسألة الأخيرة ، فالواقع أن كل من الفن والدين أصبحا يُدرسان ضمن الطبقية وعلم النفس وعلم الإنسان Anthropology وعلم الاجتماع .

وقد يرى أحد المراقبين المنتمين إلى مجال الدين ، خلال هذا التفاعل مع الفن ، جوانب دينية في موضوع معين ، بينما قد لا يرى ذلك مراقب آخر . لقد أصبحت تعريفات من الدين مختلفة ، إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه قبول تعريف بالذات . إن طيف الرمزية ، وتاريخ الفن ، وعلم الجمال ، تبدو فقداناً مماثلاً للإجماع Consensus منذ « جوزيف كامبل J. Campbell » ، حتى « سوزان سونتاج S. Sontag » . إن عالم الدين الذي يتناول الفن ، لدى الغارب نفسه الذي يُعَلِّم صاحبُ الدرس للتأويل Interpretative للفن ، ويُحدِّق به صيحات الاستحسان والذمِّية ذاتها .

(ي) لم يعد الدين والفن من المفولات المضمومة التي ينشغل المرء بها ، لا في الوسط الأكاديمي ، ولا لدى سواد الناس . ومنذ أمد بعيد لم يكن يضاهي أحد شأنه حول ما كان يعنيه الدين ، فهناك من هرب شيئا عنه ، وهناك من تبسَّره ، وهناك من عاشه . وفي هذه الأيام ، زرع العمل الديني المائت ، العقلية الضيقة Parochialism لـ لعلاء الغرب إزاء الدين ، وكذلك النزعة الشاملة نحو الفهم ما بعد الديني Postreligious للحياة ، وللتقاليد الدينية .

وبالثلث فقد أسفرت الصدمة التي تلقاها المتعلمون . عن أن ما يعنيه الفن لم يعد فجأة واضحا ، لقد أصبحت تتراءى لنا السمادير عند الحد التقليدي الذي لم يعد واضحا بعد ، بين ما هو فن وما ليس بفن ؛ فمثلا بجبات العشاء المحفوظة نصف الجاهزة ، والمبنى الفاخر الملبَّ ، والمسامر على الحائط ، وشبهك دوشان Duchamp على الفن ، ولقنه المضاد الذي تحول هو نفسه إلى فن المتاحف ، كل ذلك ملاقربنا هذا بالجلية . وإذا ما كان الدين يُتحدَّى بدين نقض ، فإن الفن يواجه بفن مضاد .

(ك) تتعلق الأزمة ما بين الدين والفن ، بما يجري في الحياة اليومية من خيرات وأنشطة . ينبغي علينا مثلا ، أن نذكر الطريقة التي يتعامل بها الفرد أو الجماعة مع الجسد : لم تصبح كنيسة العصر الوسيط في نزعتها للتنسكية بالقرى ، وكانت نزعة العلمنة في عصر النهضة ، الموازية لإعادة ابتكار المنظور البصري ، هي وحدها التي أعادت تقديم الفن العاري إلى العالم الغربي ، إن المارتق تقليدي : نوع معين من فن الايقونات Iconography ينتمى إلى شخصية بعض الكنائس وتاريخها بالذات ، ومن ثم فقد يتحكم في تفكير الأشخاص وممارستهم ، في مواجهة أنواع أخرى من الفن . والمارتق الاقتصادي :

صالات العرض في ماديسون أفينيو Madison Avenue لها رأى قوى في تحديد ما يمكن فنا ، ولا يستطيع المراقب أن يحدد نفسه تماما مثل هذه القبضة الترميزية . والمارتق اجتماعي : أن يكون المرء عضوا في جماعة الأصحاب Quaker ، يعني أن يزال الصلاة في لقاءات منزلية ، تتخلل المكان فيها نزعة قوية مضادة للايقونات ؛ وأن يكون مسلما ، يعني أن يزال الصلاة في مسجدك ما لجماعة الأصحاب من حين مضاد للايقونات ، مع حساسية إضافية ضد اللون والصورة والمكان وكل ما هو حسي . إن

من أعمال العاطفة كما هي من أعمال العقل (نذكر حدّ أفلاطون للفنانين ، بينما كان هو نفسه فناناً) ؛ وكان واقعة من وقائع المواجهات الثقافية والصراع التاريخي .

لقد ظل هذا التوتر دون حل مرة بعد مرة ، ولم يزل حتى الآن فاعلاً في حياة الناس اليومية ، في قلب العلاقة المركبة بين الفن والدين . إن إشكالية العلاقة ، قائمة في كونها مقيدة بصورة معقدة ، إلى المشاكل المستوطنة في كلا المجالين ، وهذا هو ما يقودنا إلى اختبار الجذور الجديدة للمأزق المعاصر في التاريخين العبري والمسيحي .

ومما يؤكد ذلك ، أنه يمكن تبين هذا المأزق في مواقع أخرى كثيرة من العالم ، من البوذية التقليدية حتى جنون تحطيم الأيقونات في الصين المعاصرة . إن التوتر بين الدين والفن ، الموازي الشديد لذلك التوتر القائم بين العلم والفن وبين الدين والعلم ؛ مفروس في البنية العميقة لهضارائنا .

ومع أن الدين والفن يرتبطان معا بسبب متين ، إلا أن كلا منهما في صراع مع الآخر ، وعلى أية حال ، فإن قضية هذه الدراسة تقوم على أن كلا من الدين والفن ، هو أيضا في صراع مع نفسه .

عضو جماعة الأصحاب ، والمسلم ، يتعامل كلاهما مع الفن بطريقة ، فتعاليهما الدينية وموارثهما الثقافية ، تزويدهما بأطر محددة .

(ل) يتصف ميدان الدين والفن بالحيوية ، وهي حيوية موجودة في مجاليهما العمل النظري جميعا ، إن للاكاديمي مراساً جيداً على إخفاء تعصبه أو انحيازاته ، ولكن الأمر لا يستغرق طويلاً ، حتى نتعرف على جدول الأعمال المخفي الذي يمثل غير مرة ونحن نتحدث عن الدين والفن .

ينبغي ، عند وصف التفاعل بين الدين والفن وإعادة تقييده ، التسليم بصعوبة أن يخلو مثل هذا التفاعل من أهم الشخصى ، والافتناع ، وحرية الاختيار ، ووجهة النظر . وربما كان علينا أن نسلم على الأقل في هذه المهمة المتشعبة بالذات ؛ بالتوتر التأويلي Hermeneutic Tension . إننا لسنا بمعزل عن الصبورية التاريخية ، لا في الفن ، ولا في الدين ، ولا في التفاعل بين الفن والدين بالطبع . لقد كانت المواجهة بين الدين والفن ، بغض النظر عن كيفية تنفيذها ، من ماموس Amos وأفلاطون Plato إلى كيركجارد Kierkegaard ونييتشه Nietzsche ، عملاً

صمويل لويسلي Samuel Lonsdale ، هو استاذ الدراسات الدينية بجامعة تمبرل Temple في كاليفورنيا ، وما ترجمناه عنه هنا ، هو الفصل الأول من كتابه : (الدين والفن يتصارعان) . وقد قدم كثيراً من الدراسات حول الدين والفن . ولعل من أبرزها ، ما اشترك فيه مع باتريك بيرك P. Berke ، وموريس فريدمان M. Friedman ، بعنوان : (الكلمة في التاريخ - بحث في تركيب الألفاظ ... The Word in History/etymology)

سلطان رشدى وَألف يوم فى منطاد

بإخطار مفوض شرطة المدينة بأن سلطان رشدى قد دعى لحضور الندوة . واختار المفوض أن يتحمل المسؤولية عن ضمان سلامة الكاتب ، بدون مشاركة مكتب التحقيقات الفيدرالى . وفى مقر إدارة الشرطة ، وضعتُ استراتيجية أمن زيارة سلطان رشدى فى غرفة العمليات .

وتضمنت الاستراتيجية التى رفض مفوض الشرطة الكشف عنها استئجار « هترات » من ضباط الشرطة السرية ، المزودين بأسلحة خاصة ، ومن بينها بنادق التصويب الدقيق .

وكان من أهم ما تضمنته الفطة قرار بعدم الإعلان عن ظهور سلطان رشدى ، لا خشية لفت انتظار قتلة محتملين فحسب ، بل أيضاً لتقضى جذب المتظاهرين ، الذين يمكن أن يعتقدوا مهمة الشرطة .

وعندما وصل سلطان رشدى إلى نيويورك ، نُقل له سيارة ليموزين مدعزة ، ومضادة للقنابل ، فى حراسة قوات

فى ساعة مبكرة من صباح يوم الأربعاء ، ديسمبر ١٩٩١ ، استقل ضابط شرطة سرية ، بقوة شرطة نيويورك ، طائرة متجهة إلى واشنطن فى مهمة سرية ، ليعود إلى مانهاتن فى اصطحاب كاتب محكوم عليه بالموت .

وتحت هذا الستار من السرية ، والحرص الشديد ، هُرب سلطان رشدى إلى نيويورك لحضور ندوة لجامعة كولومبيا عن حرية الصحافة فى اليوم نفسه .

ولتنفيذ عملية تهريب الكاتب « الملعون » السرية ، صاحب « الآيات الشيطانية » الذى حكمت المؤسسة الدينية فى إيران عليه بالموت قتلاً ، وصدت جائزة كبيرة لمن يأتى برأسه ، انتقلت جامعة كولومبيا مع شرطة مانهاتن ، على التكتم على غيا اشتراك الكاتب فى الندوة ، حتى على الناطقين باسم الجامعة أنفسهم .

وقد بدأ الإعداد لترتيبات هذه العملية يوم ٥ ديسمبر ، عندما قام رئيس جامعة كولومبيا : مايكل سوارن ،

إطلاق سراح آخر زهينة أمريكية .

ويبدو أن الضجة التي صاحبت صدور الحكم عليه بالموت في أوروبا ، والولايات المتحدة ، وما أعقب ذلك من اضطلاع السلطات البريطانية بمسؤولية حمايته ، والسهر على أمنه ، مع ما يكبدها ذلك من ثمن فادح ، دفعه إلى الاعتقاد بأن قضيته يمكن أن تنضج إلى القضايا التي تؤثر على السلم والأمن الدوايين . فهو يعتقد أنه يستطيع ، بإثارة تعاطف الرأي العام ، أن يضغط على المسؤولين السياسيين ، ليعضروا على جعل الموافقة على إجراء أيّ تحسين في العلاقات الدبلوماسية مع إيران ، رهنا بإلغاء الفتوى الإيرانية بهدد دمه ، ورصد مكافأة لمن ينفذ الفتوى .

وفي خطابه في ندوة جامعة كولومبيا ، الذي حمل عنوان « ألف يوم في منطاد » ، يقول سلمان رشدي .. « منطاد هواء سلخن يتجه ببطله فوق هوة لا قرار لها ، حاملاً عدداً من الركاب . يحدث تسرب . لا يستطيع المنطاد الجريح أن يحمل أكثر من راكب واحد إلى برّ الأمان .. لكن من الذي ينبغي أن يعيش ، ومن الذي ينبغي أن يلقى حتفه ؟ ومن الذي يستطيع أن يقوم بهذا الاختيار ؟ » .

ويعتقد سلمان رشدي أن جميع المجتمعات تتحدّ مثل هذه القرارات بصورة منتظمة ، وبدون وبخزة من ضمير . ويقول : « لقد قضيت أكثر من ألف يوم في مثل هذا المنطاد ، ولكن ، للأسف ، ليس هذا الأمر لعبة . وخلال هذه الأيام الإلف ، كان من بين زلفاء الرحلة رهائن غربيين في لبنان ، ورجال الأعمال البريطانيون المسجونون في إيران والعراق ، وكان عليّ أن أقبل ، وقد قبلت ، إن محنتي كانت بالنسبة لمعظم مواطني ، يقصد الشعب البريطاني ، أقل أهمية من جرح الآخرين . وإنني ، في أيّ اختيار يقومون

الشرطة إلى الجامعة التي اتخذت إجراءات أمن غير عادية . فقد تعرض جميع ضيوف الندوة للفتيش قبل المرور من باب القاعة ، كما مرّوا من خلال أجهزة الكشف عن المعادن ، التي تستخدم في المطارات ، وفُتشت حقائبهم ، واصطف حرس الأمن على جوانب جميع المرات .

وعندما اتجه سلمان رشدي إلى المنصة ، كان يحويه عشرات الحراس ، ويعد أن ترك المنصة ، مُنع الحاضرون من مفادرة المكان ، على أثر انتهاء الندوة ، حتى رحل سلمان رشدي سالماً .

وفي فندق لم يكشف عن اسمه ، استقبل الكاتب صحفيي امريكا في غرفته التي بُنّيت نوافذها بمادة مضادة للرصاص ، وأدلى إليه بحديث لخص فيه تجربته أو محنته التي يعيشها منذ صدور روايته « الآيات الشيطانية » وما جلبت عليه من مصائب ، من بينها رصد مكافأة سخية لمن يُزّديه قتيلاً .

يقول سلمان رشدي « يبدو لي أن ما حدث فيما حولي خلال الألف يوم المصيبة الماضية ، كان عيرة عن الحرية ، كان درساً يتعلق بأمنيتها وخطورتها » . ومن ثمّ فقد اعتبر الحديث ، في منطاد بمناسبة الاحتفال بذكرى إصدار تصريح عن حرية الصحافة ، فرصة ليؤكد فيها القول القديم ، أن ثمن الحرية هو السهر على حمايتها دائماً ، وأن الإنسان الذي لا يدافع دائماً عن الحقوق التي يعتقد أنه يمتلكها ، يخسرهما .

ولكن تحريم مدينة نيويورك غير العادي به ، لم يمنعه من الاعتراف بأن المسؤولين الأمريكيين قد حالوا دون منحه تأشيرة دخول قبل ذلك ، خشية أن تقسد زيارته المفاوضات التي كانت تجرى في ذلك الوقت للإفراج عن الرهائن الأمريكيين . ومن ثمّ لم يُمنح هذه التأشيرة إلا بعد

الأوروبي — على أن حرية التفكير هي على وجه الدقة التحرر من المرافقة الدينية ، التحرر من الاتهامات بالزندقة . وربما سيوافقون أيضاً على أن الشجار بشأن « الآليات الشيطانية » ، كان في الأساس جدلاً حول من الذي ينبغي أن يملك القدرة على القصة الكبرى : قصة الإسلام . وأن هذه القدرة ينبغي أن يقتسمها الجميع بالتساوي . وأنه حتى لو كانت روايتي قاصرة ، فإن محاولتها إعادة سرد القصة يمكن ، مع ذلك ، أن تكون هامة ، وأنهى لو كنت قد افطمت ، ينبغي أن ينبجح آخرون ، لأن أولئك الذين لا يملكون سلطة على القصة التي تهمين على حيواتهم ، والقدرة على إعادة سرها ، والتفكير فيها من جديد ، وإعادة تفكيكها ، والتندر بها ، وتغييرها مع تدفّر الزمن ، هم حقيقة لا حيلة لهم ، لأنهم لا يمكن أن يفكروا أفكاراً جديدة .

ذات يوم . ربما . ولكن ليس اليوم .

ويعود سلمان رشدي إلى محاولة إشعار مستمعيه — أو الرأي العام الأمريكي — بالذنب ، لنجاح جهودهم للإفراج عن الرهائن الغربيين ، رفقاء رحلة المنطاد ، تاركين إياه وحده لصبره المجهول :

« ولكن المنطاد لا يزال يغيص ، وأشعر أنه يحمل قدراً هائلاً من الحمولة الثمينة . علاقات التجارة ، وصفقات الأسلحة ، وميزان القوة في حرب الخليج — كل هذه الأمور وغيرها تدفع به إلى أسفل . وأسمع أصواتاً تقول : إنني لو بقيت في المنطاد ، فقد تتعرض هذه الحمولة الثمينة للخطر . إن المصلحة القومية تجرى إعادة تصديدها : وهل تجرى إعادة تصديدي بعيداً عنها ؟ وهل سيجري الإلقاء بين من المنطاد ، بعد كل شيء ؟ » .

ثم يحكي سلمان رشدي قصة عودة العلاقات الدبلوماسية بين بريطانيا — وطنه بالتجنس — وإيران ،

به ، ساكون أول من يُلقى به من حلق إلى الجرف . وقد كتبت في نهاية مقالتي « مفيّة خلصة » أقول أن حياتنا تعلمنا من نحن . وكانت بعض الدروس قاسية ، وكان تعلمها صعباً .

« لقد كنت أشعر دائماً ، وأنا حبيس داخل استعارة ، بالحاجة إلى إعادة وصفها ، لأغبر الشروط . فهذا ليس بمنطاد تماماً . وكنت أريد أن أقول أنه أشبه بفقاعة ، تعرّبت داخلها ، وسجنت في أن واحد ، والفقاعة تطفو عبر العالم ، بينما تحرمني من الواقع ، وتخترقني إلى تجريد . وبالنسبة لكثير من الناس ، لم أعد مخلوقاً بشرياً ، وقد أصبحت قضية ، مثار ضيق ، مسألة . فهل حقاً مضى زمن طويل منذ اضطهدت الأديان الناس ، فأحرقتهم بتهمة التجديف ، وأغرقتهم بتهمة السحر ، حتى أنك لا تستطيعون التعرف على الاضطهاد الديني عندما تشاهدونه ؟ » .

ويتساءل سلمان رشدي : « ما هي قيمة حياتي المفردة ؟ إن اليأس يهمس في أذني : « ليس كثير » . ولكنني أرفض أن استسلم لليأس .. لأنني أعرف أن كثيراً من الناس يهتمون ، وهم يشعرون بالجزع أمام المنطق المقلوب ، لعالم ما بعد الفتوى ، الذي يتهم فيه روائي بقتل أو « سرقة » مجتمع بأكمله ، ويصبح معذّبه (بدلاً من ضحيته) وكيش الفداء لخللائه ... (وهل هناك أقلية أصغر وأضعف من الأقلية فرد واحد ؟) .

ويضيف سلمان رشدي قائلاً .. « في بعض الأحيان اعتقد أن المسلمين سيشتعرون ذات يوم بالنجيل ، مما فعله المسلمون في هذا الزمن ، سيجدون أن « قضية رشدي » لا يمكن توقعها ، كما يشعر الغرب الآن تجاه حرق الشهداء . وربما يوافقون ذات يوم ، كما بينّ التتوير

القصاص الكبرى الأخرى . وبطبيعة الحال ، أنت لست متصوفا ، يا سيد ... لا قوى خارقة ، ولا التمسك الحزلي ينفع لك . ولكن الإسلام ينبغي ألا يعنى الإيمان الأعمى . ويمكن أن يكون ما كان يعنيه دائما في أسرتك ، ثقافة ، وحضارة ، مستترة ، كما كان جثك مستتريا ، مثرا للجدل على نحو ممتع ، كما كان أبوك . فلا تدع المتعصبين يجعلون « المسلم » كلمة مثيرة للربح ، وحثت نفسى على أن أتذكر ما كانت تعنيه الأسرة ..

وذكرت نفسى بآنى كنت أجادل دائما ، بأنه من الضروري أن نطوّر المفهوم البازغ « للمسلم العلماني » ، الذى أكنّ ، إسوة باليهودى العلماني ، عضوية بالثقافة ، مع انفصاله عن اللاهوت ... وقالت لنفسى : ولكن ، يا سلمان ، ألا تستطيع أن تجادل من خارج غرفة الجدل . عليك أن تعبر العتبة ، لتدلف داخل الغرفة ، وبعدئذ ، قاتل من أجل طريقك ذات المرجعية الإنسانية والتاريخية والعلمانية ، في أن تكون مسلما !

[وفى إشارة إلى اجتماعه ببعض أئمة الإسلام ، ومن بينهم مفتى جمهورية مصر ، الذين أعلن أمامهم إيمانه بالعقيدة الإسلامية ، قال : إن فائتازيا الانضمام إلى النضال من أجل تحديث الفكر الإسلامى .. كانت قد ولدت ميتة . وقال : « إن بعض « الأصدقاء » قد انقلبوا ضده ، ونمتوه بصفات مهينة ، فهو ضعيف ، ومقرّر ، ومنهك . فقد خان نفسه ، وخان قضيتة ، وإنه ، قبل أى شيء ، قد خانهم » .

ويعتقد سلمان رشدى أنه وجد نفسه ، في مواجهة مع « حقائق الإسلام الموجود » ، التى لا تعرف الرقعة : « وأعنى بنية السلاطة السياسية والدينية التى تهيم على المجتمعات الإسلامية وتخنقها » . وفى رأى سلمان رشدى أن « الإسلام الموجود » فشل في أن يخلق مجتمعا حرا ، في

وكيف أن المسؤولين البريطانيين قد ذكروا له ، بما لا يدع مجالا للشك ، أن الإيرانيين قد وافقوا صرا على تناسى القترى . ولكنهم ، بعد ذلك ، ضاعفوا الجزية التى رصدت ثمنا لراسه ، وتعرض مترجم روايته « للملوعة » الإيطالى لمحاولة اغتيال ، ولأن مترجمه اليابانى طعنة أودت بحياته : في الوقت الذى تتردد فيه أنباء عن محاولة للاهتداء إلى مخبئه وقتله باحدى قنلة محترفين ، يعملون لحساب الحكومة الإيرانية .

وبالرغم من كل ذلك ، فلا يزال يجرى الحديث عن تحسين العلاقات مع إيران .. ويتساءل سلمان رشدى : « هل ما أنا في داخله منطاد أم هو مزيلة التاريخ ١٩ » .

ولكن سلمان رشدى لم يستسلم للياس الذى تدفعه إليه كل التطورات ؛ وبينما كان يفتصره الألم نتيجة إحساسه بالنزح من جانب الثقافات والمجتمعات التى استوحى إلهامه منها دائما — المجتمع الواسع للتسيبيين البريطانيين / والمجتمع الأوسع للمسلمين الهنود ، قد ، كما يقول ، أن يعقد الصلح مع الإسلام ، حتى ولد على حساب كبريائه : « وأولئك الذين أدهشهم وإثارت استياهم بما فعلت ، ربما فعلوا في أن يروا أنى أردت أن أعقد الصلح بين نصفى العالم المتحاربين ، وهما أيضا : نصفا روحى المتحاربين .. » . « والمناقشات الهامة حقيقة التى أجريتها في هذه الحقبة كانت تدور مع نفسى .

قلت : سلمان ، يجب أن تبعث برسالة عالية التبرة ، بحيث تجعل المسلمين العاديين يشعرون أنك لست عدوهم ، ويجب أن تجعل الغرب يفهم شيئا أكثر قليلا عن تقعر الثقافة الإسلامية .. فيبدأوا في التفكير على نحو أقل نمطية . وقالت لنفسى : عليك أن تعترف ، يا سلمان ، بأن قصة الإسلام لها بالنسبة لك معنى أعمق من أى قصة من

أى مكان على الأرض ، وأنه لم يكن سيسمح له ، من دون البشر ، أن يجادل في الدفاع عن مجتمع إسلامي حرّ . ويقول : إنه ، فجأة ، وجد نفسه (استعماريًا) بين أناس حارب مواقفهم الاجتماعية طوال حياته — وعلى سبيل المثال ، مواقفهم تجاه المرأة ، أو عشق المائل .

وإن استنتج في تردد أنه لا سبيل أمامه لتحقيق الثقافة الإسلامية التي كان يحلم بها ، الثقافة التقدمية ، غير اللاهوتية ، التشكيكية ، الجدالية ، الهادئة ، المقدمة التي كانت تمثل دائما فهمه للحرية . وقال : إن الإسلام الموجود بالفعل .. الذي يجعل العرقية سلاحا وإعادة الوصف جريمة ، لن يدع أمثالي يدخلونه .

ويستطرد سلمان رشدي : « لقد أضرمت أفكار أين شط في زمنها . وعلى امتداد العالم الإسلامي اليوم ، تتراجع الأفكار التقدمية . إن الإسلام الموجود بالفعل له السطوة العليا ، وكما كانت « الاشتراكية الموجودة بالفعل » لدولة الإرهاب السوفياتية التي دمرّت حديثا ، تختلف على نحو مروع عن يوغوسلافيا السلام والمساواة التي حلم بها الاشتراكيون الديمقراطيون ، فإن الإسلام الموجود بالفعل هو أيضا قوة لم استسلم لها أبدا ، ولا يمكن أن أخضع لها .

ويقول سلمان رشدي : هناك نقطة تبدو بعدها المصالحة مثل الاستسلام . ولا اعتقد أنني تجاوزت هذه النقطة ، ولكن الآخرين اعتقدوا خلاف ذلك » .

وعلى عكس ما نشرته الصحف المصرية منذ حوالى عام ، ذكر سلمان رشدي أنه لم يتبرا من كتابه « الآيات الشيطانية » ، ولم يشعر بالأسف لكتابة هذه الرواية ، ولكنه يشعر بالأسف لجرح مشاعر الناس ، لأنه لم يكن يقصد ذلك . وقال « لقد شرحت أن الكتاب لا يتفقون مع

آية كلمة تنفّوه بها آية شخصية يخلّفونها — وهي بديهية في عالم الكتب ، ولكنها سرّ مستعزّ بالنسبة لمحاضري « الآيات الشيطانية » . وقد دأبت على القول بأن هذه الرواية قد شُهر بها . وفي الواقع ، كان المكسب الرئيسي ، فيما اعتقد ، الذي خرجت به من اجتماعي بالعلماء المسلمين السنة ، عشية ليلة الميلاد سنة ١٩٩٠ ، هو أنهم وافقوا على أن الرواية لم تكن تستهدف الترويج . وقبل لي « أن المهم هو نية الإنسان ، في الإسلام » . كما وعدوني بأنهم سوف يشنون حملة عالمية بالنيابة عني لتوضيح أن خطأ فادحا قد ارتكب ... وفي هذا السياق ، وافقت على تعليق — وليس إلقاء — الطبيعة الشعبية ، لخلق ما أسميته بالإسلام من أجل المصالحة .

والأسف ، لقد غاليت في تقدير هؤلاء الرجال . ففى غضون أيام ، حدث جميعهم ، باستثناء رجل واحد فقط ، بوعودهم . وعادوا إلى التشهير بي ويحلم ، كما لو كنا لم نتصالح بالأیدی . وقد شعرت (على الأرجح) أنني كنت مغفلاً . وقد بدا لي الحال تعليق إصدار الطبيعة الشعبية كأنه تسليم . وفي أغلب الاعتداء على مقترحي الكتاب ، يبدو تأجيل الطبيعة أسوأ . فقد مضت حتى الآن أكثر من ثلاث سنوات منذ نشر كتاب « الآيات الشيطانية » وهي فترة طويلة ، طويلة ، للمصالحة . إنها طويلة بما يكفي . لقد قبلت الاعتراف بارتكاب خطأ للوصول إلى ذلك . إن « الآيات الشيطانية » ينبغي أن تكون متاحة بصرية ويمكن اقتناؤها بسهولة ، لأنها لو لم تُقرأ وتُدرس ، فلن يكون لهذه السنوات أي معنى . وأولئك الذين يشنون الملقى ، قد كُتِبَ عليهم أن يكرّروه » .

ولا يحاول سلمان رشدي ، مع ذلك ، أن يُنكر التناقضات التي أوقع نفسه فيها ، إنّما مجرد إنقاذ رأسه فحسب ، أو ربما في صحوة قصيرة للضمير ، أو لأي سبب

حيث لا يزال الكاتب موريام فيروز ، البالغ من العمر ٨٠ عاماً ، سجيناً وقد تعرّض للتعذيب ، بلد يقول وزير خارجيته ، رداً على نقد لسجلّ بلاده الخاضع بحقوق الإنسان : « إن الرصد الدولي لوضع حقوق الإنسان في إيران لا ينبغي أن يستمرّ إلى ما لا نهاية . إن إيران لا تستطيع قبول هذا الرصد لمدة طويلة » ؟ .

عليكم أن تقرروا ما هي قيمة صديق لأصدقائه في نظركم ، وما هي في نظركم قيمة ابن لأمه ، أو أب لابنه . ويجب أن تقرروا ما هي قيمة ضمير وقلب وروح إنسان . ويجب أن تقرروا : ما هي في نظركم قيمة كاتب ، ما هي القيمة التي تحدونها لصانع حكايات ، ومجادل للعالم . سيداتي ، سادتي ، إن المنطاد يغوص في القاع « !! .

آخر لا يعلمه إلّا الله . فيقول « وبهما كانت العاصفة عاتية . وإذا كانت تفرقني في التضارب والتناقض ، فليكن ذلك ، فقد عشت في هذا المحيط الموحل طوال حياتي . وقد خضعت فيه من أجل فني . وكان هذا البحر المضطرب هو البحر الذي كان خارج نافذة غرفة نومي في بومباي ، وهو البحر الذي ولدت فيه ، والذي أحمله معي أينما أذهب » .

ويختتم سلمان رشدي خطابه بقوله :
ما هي قيمة حياتي المفردة ؟
هل هي أكثر أو أقل قيمة من المفقود السميّة ، والمعاهدات السياسية الموجودة معي هنا ؟ أمي أكثر أو أقل قيمة من علاقات وديّة مع بلد قام في إبريل ١٩٩١ بجلد ٨٠٠ امرأة ٧٤ جلدة ، لكل منهن ، لعدم ارتداء الحجاب ،

ابن رشد والتشوير

الفلسفة ، وهو أول من يستحق لقب فيلسوف ، وكل من جاء بعده اتخذ من العقل نافذة لآرائه .

وبما يكن من أمر هذا التباين في أصل التشوير فالرأي الشائع والمألوف أن للقرن الثامن عشر هو عصر التشوير . وهو عصر من صنع الفلاسفة ، وإن كان الفلاسفة قد مهدوا للعقل ، مثل اليونانيين ، إلا أنهم تميزوا بفصل الفلسفة عن الميتافيزيقا التقليدية . فالمقلانة القديمة لم توفق في الربط بين العقل والحياة اليومية ، ومن ثم انفصلت عن الواقع المعينية للحياة الحقيقية . وإذا كان التشوير معترفا بأن يكون هو «عصر الفلاسفة» فالفلاسفة هنا ، ليست هي الفلسفة بالمفهوم التقليدي ، وإنما هي رؤية وضعية لنسق العالم ، ولإنهاء الوجود الانساني فتقوس العلوم والفنون على مبدأ الطية دون مجاورة هذا العالم ، ومن ثم يهتم الفيلسوف بالحياة في هذه الدنيا ، وليس بالبحث عن الحقائق الأخرية فيربط بين العقل والواقع المعينية .

عنوان هذا المقال يدل على أن ثمة علاقة بين ابن رشد والتشوير .

فما هي هذه العلاقة ؟
الجواب من هذا السؤال يلزم منه أن تكون نقطة البداية تحديد معنى التشوير .

فما هو التشوير ؟

حركة فلسفية نقطة بدايتها موضع خلاف بين المؤرخين . بول هزار في كتابه «أزمة الضمير الأوربي» يربد التشوير إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر . وكريستوفر هل في كتابه «الأصول الثقافية للثورة الإنجليزية» يرى أن أفكار التشوير ، في إنجلترا ، كانت دائمة في القرن السادس عشر . ويتر جرائ في كتابه «التشوير» يربد التشوير إلى اليونانيين بدليله على ذلك قول ديدرو أن طالس (أول الفلاسفة الطبيعيين الاقدمين ٦٢٤ - ٥٤٦ ق.م) هو أول من اضطل المنهج العلمي في

وقد عبر كانط عن روح التنوير في مقال له بعنوان «جواب عن سؤال : ما التنوير؟» . يقول «التنوير هجرة الإنسان من اللارشد ، وللارشد هو علة هذه الهجرة ، وهو عجز الإنسان عن الافادة من عقله من غير معونة الآخرين كما أن اللارشد سببه الانسان ذاته ، هذا إذا لم يكن سببه نقصا في العقل ، وإنما نقصا في التصميم والهجرة على إعمال العقل من غير معونة الآخرين . كن جريئاً في إعمال عقلك . هذا هو شعار التنوير» . وفي عبارة موجزة يمكن القول بأن التنوير يعني ألا سلطان على العقل إلا العقل ذاته .

والسؤال إذن : ما رأى ابن رشد في سلطان العقل ؟ إن ثمة مقولة محورية في فلسفة ابن رشد هي مقولة «التأويل» ، وهو يميزها بأنها «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»^(١) . وهو يقول ذلك في شأن العلاقة بين الشريعة والبرهان العقلي . يقول «فإن أدى النظر البرهان إلى نحو ما من المعرفة بوجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سكت عنه في الشرع أو فرق به . فإن كان مما سكت عنه في الشرع فلا تعرض هناك . وهو بمنزلة ما سكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعي . وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر المنطق أن يكون موافقا فلا قول هناك ، وإن كان مخالفاً طلب هناك تأويله»^(٢) .

هذا مع ملاحظة أن التأويل ، عند ابن رشد ، من شأن الراسخين في العلم وليس من شأن الجمهور ولأنه إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل لم تكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الايمان به ما لا ينجده عند غير أهل العلم»^(٣) . أما الجمهور فيمتنع عليه هذا العلم . ومن هنا فإن التأويل يخرق الإجماع ، إذ لا يتصور فيه

إجماع»^(٤) . ولهذا يتمتع تكفير المؤول . ولهذا فقد غلط الفزائي عندما كفر الفلاسفة من أهل الإسلام مثل الفارابي وابن سينا في كتابه تهافت الفلاسفة .

ولكن ماذا يعني تكفير الفلاسفة ؟ يعني أن الذي يكفر هو الذي يتوهم أنه مالك للحقيقة المطلقة . وهذا الوهم هو الذي يبعد من سلطان العقل . وقد أراد ابن رشد إزالة سلطان هذا الوهم بحيث لا يبقى سوى سلطان العقل . وهذا هو جوهر التنوير . ومن هنا يمكن القول بأن ما حدث لابن رشد من احراق كتبه ومحاكمته ونفيه مرديود إلى دعوته إلى التأويل على نحو ما ارتأه . فإثر نفيه صدر المنشور التالي لمنع الفلسفة وكتبتها وتحذير الناس منها . وهذا جزء من المنشور :

«قد كان في سالف الدهر قوم خاضوا في بحر الأوهام ، وأقر لهم عوامهم الشغول عليهم في الأوهام حيث لا داعي يدعو إلى الحى القيم ، ولا حاكم يفصل بين المشكوك فيه والمعلوم . فخذلوا في العالم مصحفاً ماله من خلاق ، مسودة الخمان والأوراق ، بعدما من الشريعة بُعد المشرقيين . وتباينها تباين التقليل يؤمنون أن العقل ميزانها والحق برهانها . وهم يتشبهون في القضية الواحدة فرقا . ويسمعون فيها شواكل وطرفا . ذلك بأن الله خلقهم للنار»^(٥) .

وما حدث لا بد رشد حدث لغیره من المفكرين في العالم الإسلامي . فقد أصدر فرح أنطون كتاباً بعنوان «ابن رشد وفلسفته» وأهداه إلى «العقلاء في كل ملة وكل دين في الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين في عصر كهذا العصر فصاروا يظنون ويضع أدبياتهم جانباً في مكان مقدس محترق ليتمكثوا من الاتحاد . اتحاد حقيقيا ، ومجازا تيار التمدن الأوربي الجديد لمزاحمة أهله وإلا

جرعهم جميعا وجعلهم مسخرين لغيرهم . ثم يستطرد فرح أنطون شارحا اهتمامه بإبأن رشد فبعد هذا الاهتمام إلى تصوره عن ضرورة فصل السلطة الزمانية عن السلطة الدينية .

ومغزى هذا الإهداء وهذا الاهتمام هو الدعوة إلى نشر العلمانية التي تعنى ، في رأى ، والتفكير في النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق .

وقد اعترض الشيخ محمد عبده عن هذه الدعوة إلى العلمانية بدعوى أن فصل الدين عن الدولة ليس فقط غير مرغوب فيه ، بل إنه أمر محال لأن الحاكم لا يمكنه التجرد من دينه مع وجود الفصل بين السلطين . وقد سجل الأستاذ الامام اعتراضاته في مجلة «المنار» التي كان يحررها رشيد رضا . وبعد الحشوار بين فرح أنطون والاستاذ الامام بأربع سنوات أغلقت مجلة «الجامعة» التي كان يحررها فرح أنطون .

وفي عام ١٩٢٥ نشر الشيخ علي عبد الرزاق كتابه «الاسلام وأصول الحكم» أثار فيه سؤالا هاما : هل للخلافة ضرورة ؟ بيد أن هذا السؤال ينطوي على سؤال أهم : هل ثمة حكم إسلامي في تاريخ العالم الإسلامي ؟ وكان جواب الشيخ علي عبد الرزاق أن ليس ثمة حكومة إسلامية ، في هذا التاريخ ، ومن ثم فالخلافة من حيث هي مفهوم ديني خطأ . يقول «إن السلاطين قد رجعوا لهذا الخطأ الذي ساد بين الناس من أن الخلافة مركز ديني ليتخذوا من الدين درعا يحمي عروشهم ، ويتكبد الخارجين عنهم . ومازالوا يروجون له من طرق شتى حتى أقهوا الناس أن طاعة الأئمة من طاعة الله ، وعصيانهم من عصيان الله .

وأثر نشر هذه الأفكار أثرت هيئة كبار العلماء محاكمة الشيخ علي عبد الرزاق . وأهم ملجاء في قرار الاتهام قول هذا الشيخ أن حكومة أبي بكر والخلفاء الراشدين من بعده كانت لا دينية . وقد صدر الحكم بإجماع الآراء بإخراج الشيخ علي عبد الرزاق من زمة العلماء . وقد أيد الحكم رشيد رضا في مجلة «المنار» . وحتى الذين دافعوا عن الشيخ علي عبد الرزاق من أمثال العقاد ومنصور فهمي وسلامه موسى لم يقرنوا دفاعهم بالدعوة إلى العلمانية ولكن بحرية الرأي المكفولة في الدستور .

وهكذا يمكن القول إن إعلان سلطان العقل مقولة متعطرة منذ ابن رشد . ولهذا فقد ظل ابن رشد مقتربا عن العالم الإسلامي . فابن كثير يقول إن علوم الأوائل وهي الفلسفة اليونانية لم يوافق عليها العقل الإسلامي . ومنطق أرسطو توافت دراسته عند نهاية «التحليلات الأولى» ، وأهل السنة قالوا هو مدرسة الفارابي . ويذهب علي سامي النشار إلى القول بأن الرشدية ترف عظمى لم يؤثر في مجتمع المسلمين^(١) .

ويقدح كوريان أن الرشدية مرت مورد الكرام في الشرق وعلى الأخص في إيران . وفي الفقرة التالية لهذه العبارة يذكر أن الفصل بين الفلسفة واللأوت يفترض مسبقا للفكر الطماني وهو فكر غير وارد في الإسلام لأن الإسلام ليس لديه ظاهرة «الكثيسة» بكل ما تنطوي عليه من نتائج^(٢) . وفي بور . في كتابه «تاريخ الفلسفة في الإسلام» يهتم ابن رشد بالإلحاد لخالفته علوم العقائد في الديانات الثلاث الكبرى في عصره^(٣) .

هذا ملحد لا ين رشد في العالم الإسلامي فمالا حدث له في العالم الأديبي ؟

وثلاثين دليلاً ضد الرأي . ثم أصدر توما الاكوينى رسالةً في وحدة العقل رداً على فرشديين .

وبخل في صراع عنيف مع الرشديين ، وكانوا قد تكتفوا في كلية الآداب بباريس . بيد أن جميع الباباوات قد ايدوا تعليم توما الاكوينى . وفي أول مارس ١٢١٨ أعلن البابا يوحنا الثامن والعشرون أن مذهب الاكوينى معجزة من المعجزات ، وفي ١٨ يناير ١٢٢٢ أعلنه قديساً .

وفي بداية القرن السادس عشر أعلن لوثر أحقية الإنسان في «الفحص الحر للإنجيل» . أى الحق في أعمال العقل في النقص الدينى من غير دعوة من السلطة الدينية . يقول ويرغب الرومانيون أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين في الكتاب المقدس مع أنهم لم يتعلموا شيئاً من الانجيل في حياتهم العامة . وهم يشترطون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان . ويتلاعبون أمامنا بالإنجيل غير ملغجل أو وجل ، وفي محاولة لقتلنا بأن البابا معصوم من الخطأ في أمور الدين .. وإذا كان مايدعونه حقاً فالحاجة إلى الكتاب المقدس ؟ وماثمة ؟ ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يلهم الانجيل خرافة مشعة للغضب» (١) .

يبين من هذا النص أن «تأويل» الإنجيل من حق أى إنسان ، ومن ثم فالدرجماطيقية عممتة ، ومع امتناعها تعددت المدارس اللاهوتية .

خلاصة القول أنه إذا كان التنوير يعنى «السلطان على العقل إلا العقل نفسه فابن رشد» فمن جذور التنوير الأوربى .

في القرن الثامن عشر اُسُرع على فردريك الثامن بتكوين مجموعة من الباحثين لترجمة مؤلفات ابن رشد لتكون سنداً له في توجيه صراعه مع السلطة الدينية . وبعد الترجمة دار صراع حول أفكار ابن رشد فظهرت الارسطوطالية الرشدية وقامت في كلية الآداب الباريسية بين أولئك الذين يعتبرون تأويل ابن رشد لمذهب ارسطو أصديق صورة له واكمل مظهر للعقل واكبر اسم فيهم سيجهر دى بريان الذى يقول عن ابن رشد إن فلسفته تمثل حكم العقل الطبيعى . وهو لهذا يتفق معه في أن الشرع حق خطابين موجوع للجمهور وهو أدنى مرتبة . وكلما نجم خلاف بين الشرع والفلسفة يجب تأويل الشرع وحمله على المعنى المطابق للفلسفة هل تركه الجمهور على اعتقاده . ويرى جون دوتس سكوت أن فلسفة ابن رشد تمثل العقل الطبيعى .

وسبب رشدية سيجهر دى بريان كانت حياته سلسلة اضطرابات عنيفة أهمها ذلك الاضطراب الذى قام حين أنكر أسقف باريس القضايا الرشدية عام ١٢٧٠ فعشى هل في تعليمه ونسب إليه فريقاً هاماً من أساتذته الكلية وبلاياها ، ونهبوا إلى حد انتخاب صيد لهم . والفلبية تقاربهم حتى حظر الأسقف في ١٨-مارس ١٢٧٧ تعليم جملة قضايا عدّها خطيرة على الدين منها وحدة العقل الفعّال التى دعا إليها ابن رشد .

وفي مواجهة هذه الرشدية اللاتينية أصدر ألبرت الاكبر رسالةً في وحدة العقل رداً على ابن رشد وحررها بإشارة من البابا عام ١٢٥٦ يورد فيها ثلاثين دليلاً على رأى ابن رشد ويرد عليها واحداً بعد آخر ثم يورد ستة

(١) ابن رشد ، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال ، طبعة الجزائر ، ص ٣٤ ،

(٢) نفس المرجع ، ص ٧٤

(٣) نفس المرجع ، ص ٣٩ - ٤٠

(٤) نفس المرجع ، ص ٣٩

(٥) افراح الطويل ، ابن رشد والفلسفة ، الامكنة ١٩٠٣ ، ص ١٩

(٦) على سبيل النشر : نشأة الفكر الاسلامي ، ص ١ ، ط ٨ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١٠٨ - ١١٠ .

(7) Henry Corbin Histoire de la Philosophie islamique Ledit-
mand 1964 P. 8-9

(٨) دى بوز ، تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو
ريشة ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٧٨ .

(9) Becker (ed), German humanism and neoplatonism, Continuum
New york, 1982, P. 158-160.

محاكمة يوليسيس

يعتبر حكم القاضي وولس في القضية التي نظرتها المحاكم الأمريكية للفصل في تهمة الفحش التي أدت إلى مصادرة رواية « يوليسيس » للكاتب الأيركندي جيمس جويس علامة بارزة في تاريخ حرية التعبير في الولايات المتحدة ، كما أنه يعد وثيقة هامة في تاريخ الرقابة على الكتب وتعديل مفاهيم الرقابة الذين اخضعوا الأعمال الأدبية لقرونا طويلة لحساسيات مرهقة إلى حد المرض أو لمعايير تشبه معايير المراهقين والبشر غير الأسوياء . ولهذا قلنا بترجمته . ويجعل الحكم ثلاث دلالات هامة . فهو يقدم تعريفا للفحش يغير مفاهيم الرقابة ويضع معيارا موضوعيا لقياس ذلك . ولكنه إلى جانب ذلك يؤكد على أهمية النقد الفني والهدف الذي يحاوله الفنان ثم يوضح ضرورة أن يكون الحكم على الكتب منصرفا إلى قيمتها الفنية والأدبية وما تحلقه فعلا .

وقد اسقط الحكم في جانبه القانوني ضرورة اللجوء إلى المحاكمة بالمحلفين التي تكاد أن تكون أمرا متعلما ، كما اسقط إقامة الحكم على مجموعة الفاظ يستخدمها الرجال والنساء في كثير من لحظات حياتهم . وجعل الحكم القانوني له دلالة أدبية تعتبر جزءا من مساهمة رجال القانون في تذوق الأدب والإبداع .

وليس المقصد ينشر هذه الوثيقة الحديث عن أهمية كتاب يوليسيس . هذا أمر أصبح محققا - الحديث عن أسلوب جويس الذي هو موضوع دراسات مطولة ولكن المقصود هو إعطاء نموذج من الأحكام القانونية التي أصبحت أهميتها تاريخية في مسار الفكر والأدب .

ب . د

نص وحديثات الحكم التاريخي الصادر عن المحكمة
الجزئية بالولايات المتحدة في ٦ ديسمبر ١٩٢٣
من البجل جون م . وولس [برقع الحظر عن يوليسيس
المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة المنطقة الجنوبية من
نيويورك] المدعى [الإساءة]

رأى رقم

a 110—sq

ضد
كتاب بعنوان « يوليسيس
شركة راندوم هاوس
المدعى

بناء على دفع مصادرة للكتاب الصادر
للإساءة للآداب العامة والمدعى بشروط - محددة فيما
بعد - وفعته الولايات المتحدة ضد الكتاب المعنون
يوليسيس مؤلفه جيمس جويس ، وذلك بناء على الفقرة
٣٠٥ من قانون الجمارك لعام ١٩٣٠ القسم ١٩ من قانون
الولايات المتحدة فقرة ١٣٠٥ على أساس أن الكتاب مسمى
للآداب العامة بالمعنى المحدد في هذه الفقرة وعلى ذلك
لا يجوز استيراده إلى الولايات المتحدة بل يكون عرضة
للضبط والحجز والتفريم والمصادرة والإتلاف .

النائب العام للولايات المتحدة، عنه المحاميان همويل
س . كلمان ونيكولاس أطلس يطلب تأييد الحكم الصادر
بالمصادرة ومعارضة الدفع بطلب الحكم برفع تهمة
الإساءة إلى الآداب العامة

والسادة جرينيام وولف أرنست عنه المحاميان مريدس
ل . أرنست والكسندر لندي المحاميان عن المدعى بالحق
شركة راندوم هاوس لتأييد الدفع للحكم برفع تهمة
الإساءة للأخلاق العامة وفقد الدفع بحكم التفريم
والمصادرة .

من (القاضي) وولس . ج :
الدفع للمطالبة بحكم برفع تهمة الإساءة إلى الآداب
العامة يعتبر مقبولا وعليه بالطبع فإن دفع الحكومة
للمطالبة بحكم بالمصادرة والإتلاف يعد مرفوضا .
ويصدر بهذا الحكم التالى برفع التهمة دون تكاليف .

أولا

يتفق الإجراء المنبع في هذه القضية مع الرأى الذى
سبق أن قدمته في القضية (التى نظرت لرفع الحكم
الصادر في) الولايات المتحدة ضد كتاب بعنوان « منع
الحمل » (رقم) 523 (2d) SIF وهو كما يلي :

بعد أن ضم للموضوع رد المدعى عليه بالمصادرة
لكتاب « يوليسيس » تم الاتفاق بين مكتب النائب العام
بالولايات المتحدة ومحامى المطالب بالحق على ما يلي :

١ - يجب اعتبار الكتاب (يوليسيس) بكامله ملحقا
وبالتالى جزءا من القضية وبالتالي فهو مدرج بكامله فيها .
٢ - أن يتنازل الطرفان عن حقهما في المحاكمة أمام
محلفين .

٣ - أن يتلقى كل طرف على أن يدفع للمطالبة بحكم في
صالحه .

٤ - وبناء على هذه الدفع المصادرة تفصل المحكمة في
كل جوانب الموضوع من الناحية القانونية والموضوعية ،
وتصدر حكما عاما في ذلك .

٥ - وبناء على الفصل في هذه الدفع يعتبر الحكم
الصادر عن المحكمة على أنه حكم صادر بعد المحاكمة .

ويبدو لي أن مثل هذا الإجراء مناسب تماما في قضايا
المصادرة للكتاب من مثل هذه القضية ، وهو في القضية
الحالية إجراء أكثر ملاءمة نظرا لطول الكتاب
« يوليسيس » وصعوبة قراءته ، ولأن منهج المحاكمة

بالحالفين سيكون غير ملائم تماما إن لم يكن مستحيلا
للمعالجة القضية

ثانياً :

لقد قرأت كتاب « يوليسيس » بكامّله وقرأت الفقرات
التي تشكى منها الحكومة على وجه خاص . وفي الحقيقة
أنى كرسيت كل وقت فراغى لعدة أسابيع لتقرير الحكم
الذى يقتضينى واجبى إصداره في هذا الموضوع .
وهـ يوليسيس « ليس كتابا سهل القراءة أو ميسور
الفهم ، وقد كتب عنه الكثير بحيث بات من المفضل قراءة
عدد آخر من الكتب تعد حاليا بمثابة توابع له . وعلى هذا
فإن دراسة « يوليسيس » هى مهمة شاقة .

ثالثاً :

ومع ذلك فإن شهرة « يوليسيس » في عالم الأدب تثير
أن أبذل من الوقت ما هو ضرورى لتمكينى من إرضاء
ضميرى حول القصد الذى كتب به الكتاب ، حيث أنه من
الضرورى بالطبع في قضية اتهام كتاب ما بأنه يمثل إساءة
إلى الآداب العامة أن نحدد أولاً ما إذا كان القصد الذى
كتب به الكتاب هو ما يمكن اعتباره وفقاً للعبارة الشائعة
إثارة الفرائز الجنسية Pornographic بمعنى أنه مكتوب
بهدف استغلال البذاءة والخروج عن الآداب فإذا كان
الرأى الذى نتوصل إليه هو أن الكتاب مثير للفرائز
الجنسية فإن هذا يكون خاتمة البحث ويترتب على ذلك
بالضرورة الحكم بالمصادرة .

ولكنى لم ألحظ في « يوليسيس » على الرغم من صراحته
غير المبهودة تخاطب الشهوانى أو نظراته . ولهذا فإنى
أرى أن الكتاب ليس مثيرا للفرائز الجنسية .

رابعاً :

لقد حاول جويس في كتابه « يوليسيس » أن يقوم بتجربة

جادة في نوع حديث ، إن لم يكن كامل الجدة ، من الأنواع
الأدبية ، فهو يتناول مجموعة من الشخصيات من الدرك
الأدنى من الطبقة الوسطى يعيشون في « دبلن » عام
١٩٠٤ ، ويحاول أن يصف ، ليس فقط ما فعلوا في يوم
بالذات من الأيام الأولى لشهر يونيو من هذا العام وهم
ينصرفون لأعمالهم المعتادة في انشاء المدينة ، ولكن أن
يسجل أيضا ما فكر فيه الكثير منهم خلال ذلك .

لقد حاول جويس أن يبين كيف أن شاشة الوعى بتنبطع
عليها انطباعات دائمة للتغير من الألوان والأشكال وكأنها
رقعة من تلك الرقاع التي يحى ما عليها لتعاد الكتابة
والرسم عليها من جديد . ولا تكتفى هذه الانطباعات مما هو
في بؤرة ملاحظة الإنسان أوما هو حوله من أشياء واقعية ،
ولكنها تحمل أيضا ، في منطفة ظلية ، بقايا انطباعات
قديمة ، بعضها حديث وبعضها مستمد بالتداعى من
الوعى الجّاطن . ويرينا كيف أن هذه الانطباعات تؤثر في
حياة وسلوك الشخصيات التي يصلها .

وبما يحاول أن يصل إليه عن هذا الطريق ليس بمختلف
كثيرا عما ينتج من لفظة مزدوجة ، أو إن أمكن من لفحات
متعددة على فيلم سينمائي ، بحيث يصبح الناتج هو منظر
وأضح في المقدمة مع خلفية مرئية ولكنها ، إلى حد ما ،
مشوشة وغير منضبطة البؤرة بدرجات متفاوتة .

ونقل مثل هذا التأثير بالكلمات ، وهو أمر أقرب إلى
الاسلوب التشكيلى هو - فيما يبدو لى - ما يفسر الكثير من
الغموض الذى يواجه قارئ « يوليسيس » . كما أنه يفسر
جانبا آخر من الكتاب، يعلى أن أنظر فيه وأعنى به إخلاص
جويس وجهده الصادق في الكشف عن كيفية عمل ذهن
شخصياته .

فلو أن جويس لم يحاول أن يكون صادقا في تطويره
لهذا الاسلوب الذى اتبعه في « يوليسيس » لكانت نتيجة

خاتمة :

وعلاوة على ذلك فإن « يوليسيس » يعتبر عملاً بارعاً و Tour de force بدرجة مذهلة خاصة إذا نظرنا إلى ما حققه بالفعل من نجاح بالنسبة للهدف الصعب الذي تسواه جويس لنفسه ، « يوليسيس » - كما سبق أن قلت - ليس بالكتاب السهل الذي تقيسه قراءته . فهو كتاب تجده ثاراً بارعاً متالفاً وثاراً يكتن باهتاً يعوزه البريق ، وثارة هو واضح مفهوم وأخرى غامض مستلق . وعلى الرغم من أنه يبدو في مواضع مقلزاً ، وأنه يتضمن كما قلت عدداً من الكلمات التي تعتبر عادة كلمات قذرة ، فإنني لم أجد فيه شيئاً مما يمكن أن اعتبره قذارة من أجل القذارة ذاتها . فكل كلمة من كلمات الكتاب تساهم ، وكأنها قطعة من المزاويك ، في تبيان تفاصيل الصورة التي يحاول جويس أن ينشئها لقراءه .

فإذا لم يرد المرء أن يخالف مثل هؤلاء القوم الذين يصفهم جويس فهذا اختياره الحر . وإذا أراد المرء أن يتجنب حتى أية صلة غير مباشرة معهم فلن يجد الرغبة في أن يقرأ « يوليسيس » وهذا كلام مفهوم .

ولكن عندما يحاول فنان بالكلمات ، وجويس هو كذلك بلاشك ، أن يرسم صورة حائية للمستويات الدنيا من الطبقة الوسطى في مدينة أوروبية ، فهل يصح أن يكون من المستحيل للجمهور الأمريكي أن يرى هذه الصورة بحكم القانون ؟

والإجابة على هذا السؤال لا يكلي أن نقرر كما قررت أعلاه أن جويس لم يكتب « يوليسيس » مستهدفاً ما يقل عنه الإثارة الجنسية . وكان على أن يحاول تطبيق معيار أكثر موضوعية على الكتاب لأحد تائثر العمل المنتج بصرف النظر عن المصد الذي كتب به .

عمله مضلة سيكولوجيا ، وبالتالي غير مخلصة للأسلوب الذي اختاره وبمثل هذا الموقف يعتبر خطأ غير مغتر من الناحية الفنية .

ولأن جويس كان مخلصاً لأسلوبه ، ولأنه لم يفشل في تحمل نتائجها وتبعاتها الضرورية ، ولأنه حاول مخلصاً أن يروى بشكل كامل ما تفكر فيه شخصياته ، فإن ذلك قد جعل جويس يتعرض للكثير من الهجوم وجعل مقصده عرضة للكثير من إساءة الفهم والتصوير . فمحاولته المخلصة الصادقة لبلوغ هدفه تطلبت منه أن يستخدم - على نحو عارض - كلمات معينة تعتبر بشكل عام كلمات قذرة ، كما أدى ذلك إلى ما يراه الكثيرون انشغالا بالجنس في أفكار شخصياته مثيراً للمشاعر .

والكلمات التي توصف بأنها قذرة هي كلمات سكسونية قديمة ، يعرفها كل الرجال وإكاد أزع من الكثير من النساء على معرفة بها أيضاً ، ثم إنها كلمات من الطبيعي والمعتاد أن تستخدمها - فيما اعتقد - نماذج البشر التي يحاول جويس أن يصف حياتها الجسدية والعقلية . أما بالنسبة للظهور المتكرر ، لموضوع الجنس في أذهان الشخصيات فإن الواجب أن نتذكر دائماً أن البيئة التي اختارها هي بيئة إكتية ، وأن الفصل الذي يكتب عنه هو فصل الرابع .

أما هل يروق مثل هذا الأسلوب الذي يستخدمه جويس للقارئ فإن مدار ذلك الذوق الشخصي الذي لا فائدة من الاختلاف أو النقاش حوله . ولكن أن نخضع مثل هذا الأسلوب لمعايير أسلوب آخر فإن هذا يعتبر في نظري أمراً يكاد أن يكون عقيماً لا جدوى منه .

وعلى هذا فإنني أرى أن « يوليسيس » هو كتاب مخلص وصانق ، وأرى أن كل ما يوجه إليه من نقد يسهل تماماً بالنظر إلى منطلقة هدفه .

أما أن كتاباً ما قد يؤدي إلى إثارة مثل هذه الدوافع والأفكار فهو أمر يجب اعتباره حسب حكم المحكمة بما له من أثر على شخص له غرائز جنسية متوسطة ، أي ما يسميه الفرنسيون الرجل متوسط الحسية .

R' homme moyen sensuel ؛ ويلعب مثل هذا الرجل في هذا المبحث القانوني نفس الدور الذي يلعبه الكاشف reagent (الكلمة كيميائية وتعني المتفاعل) الافتراضى أو ما يسمى الرجل العاقل (الراشد) reasonable man في قوانين الضرر wolf tors المقصود أو غير المقصود الذي يلحق بشخص المرء أو بممتلكاته أو سمعته أو الرجل الحاذق في فن من الفنون في المسائل المتعلقة بالاختراعات Patents في قانون براءات الاختراع .

وينشأ الخطر الكامن في استخدام مثل هذا الكاشف عن ميل يلازم من يختبر الوقائع - مهما حاول قاصداً أن يكون عادلاً - في أن يخضع هذا الكاشف لأرائه ومعتقداته الشخصية idiosyncrasies .

وقد حاولت هنا باتخاذ الإجراء التالي ، أن ألتجنب هذا الخطر إذا أمكن ، وأن أجعل الكاشف الذي استخدمته أكثر موضوعية مما لو لم أُلجأ إلى مثل هذا الإجراء :

فبعد أن وصلت إلى قرارى فيما يتعلق بهذا الجانب من « يوليسيس » الذى هو موضع النظر ، راجعت انطباعاتى مع صديقين لي تتوفر فيهما - في نظرى - الشروط السابق النص على توفرها في الكاشف الذى سأستخدمه .

وهذان المحكمان الأدبيان - كما يجب أن أصفهما - تم استدعاء كل منهما على انفراد ، بدون أن يعرف أيهما أتر استشير الآخر . وهما رجلان اقدر رأيهما في الأدب والحياة تقديراً عالياً . وكلاهما قرا « يوليسيس » وكلاهما ، بالطبع لا صلة له على الإطلاق بهذه القضية .

إن التشريع الذى أقيمت على أساسه تهمة الإساءة للأدب العامة يمنع فقط ، فيما يخص الموضوع الذى ننظر فيه ، الاستيراد من دولة أجنبية إلى الولايات المتحدة ؛ لاى كتاب يسمى إلى الأدب العامة (obscene)

[الفقرة ٢٠٥ من قانون التعريفية الجرمية لعام ١٩٣٠ الفصل ١٩ من قانون الولايات المتحدة الفقرة ١٣٠٥]

ولا يوجه هذا التشريع إلى الكتب هذا المجموع المتعدد الألوان من صفات الإدانة التى توجه عادة في القوانين التى تعالج مثل هذه الأمور . وعلى هذا فالمطلوب مني أن أفصل فيما إذا كان يوليسيس ليس كتاباً مسيئاً للأدب العامة Obscene في حدود التعريف القانوني للكلمة .

ومعنى كلمة Obscene كما عرفتھا المحاكم قانونها هو : ما يتجه إلى تحريك دوافع الجنس أو يؤدي إلى أفكار غير نقية وشهوانية .

Dunlop v United states , 165 u s , 4 86 , 501 :

— United states v. one book entitled "Married love" 48 f . (2 d) 821 , 824 .

— United States V. one book entitled "Contraception 51F . (2 d) 525 , 528

وقارن

— Dysart v . Unit states 272 us . 655 , 657

— Swearingen V . United St ates , 161 , U . S . 446 , 450 .

— United states . v. Dennett , 39 F (2 d) 564 , 586 (c . c . A . 2)

ويبدو أن اجعل أيضا من المحكمين يعرف ماذا كان قرارى/قدمت لكل منها التعريف القانونى للفحش Obscenity وسألت كلا منها عن رايه فيما إذا كان « يوليسيس » كتابا فاحشاً في حدود هذا التعريف .

وقد سرنى أن أجد كلا منهما متفقاً مع رايى : بأن قراءة « يوليسيس » بأكمله ، كما يجب أن يقرأ الكتاب في مثل هذا الاختبار - لا يؤدي إلى إثارة الدوافع الجنسية أو الأفكار الشهوانية ، بل إن حاصل تأثيره عليهما في مجموعته كان أنه بيان قوى وتعليق فلجع إلى حد ما على الحياة الباطنية للرجال والنساء .

وحيث أن القانون يتعلق فقط بالشخص العادى السوى فإن مثل هذا الاختبار الذى وضعته هو الاختبار المناسب الوحيد للفحش في حالة كتاب مثل « يوليسيس » الذى هو

محاولة مخلصة وجادة لابتكار منهج أدبى جديد للاطلاع ووصف البشرية .

ونتى على وعى تام انه ، نتيجة لبعض مناسظر في « يوليسيس » قد يكون الكتاب شراباً قوياً لا يحتمل تعامله شخص حساس حتى وإن كان طبيعياً ، ولكن رايى المدرس ، وبعد طول تأمل ، أن « يوليسيس » وإن كان اثره في مواضع كثيرة على القارئ قد يكون مُقيئاً إلى حد ما، فإنه ليس في أى موضع من مواضعه - مثيراً للشهوة الجنسية .

وبناء على هذا يسمح بدخول « يوليسيس » إلى الولايات المتحدة .

جون . م . وولسى

قاضي المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة في ٦ ديسمبر

١٩٣٣

الرقابة .. ذلك الثعلب المخادع !

هذه اللوائح التي تخص ميدان الكلمة المكتوبة ، كانت الكنيسة تسعى إلى أن يكون لها وجود مؤثر في الحياة الاجتماعية للمواطن . ففي عام ١٥١٢ تتأسس هيئة «SACRUM OFFICIUM» — المجلس المقدس — حيث يضطلع ستة كراثة بمهمة الرقابة ، وكان من بينهم دجيانو بيتر كاراتا ، وهو بلال الرابع — بابا روما وكان الأعضاء الستة الكبار يمثلون محكمة التفتيش التي تقوم بهذه المهمة . وبعد عام واحد يصدر دكارااء قانوناً لم يكن مسموحاً بمقتضاه أن يطبع أى كتاب — مهما كان نوعه — قديماً أو حديثاً — ومهما كان مضمونه دين أو من محاكم التفتيش وقد طُبِّقَ هذا القانون على الناشرين أيضاً ، فقد طلب منهم أن يزيروا محاكم التفتيش بقوائم تضم كل مآلديهم من كتب معرضة للبيع حتى يحصلوا

نشرات «الرقابة» كإدارة مسئلة بروما القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد . ومع ذلك لم تكن إحدى وظائفها مراقبة الأعمال الأدبية ، بل تحديد مايملكه المواطنون من أشياء وعقارات ، وكذلك مراقبة الأخلاقيات العامة ، وهذا مايقرب من مفهوم الرقابة في عصرنا . ومنذ عام ١١٧٢ بعد الميلاد تمتع «رجل الرقابة» بالحق في طرد كل نائب مشكوك في أخلاقه من قائمة التواب . منذ هذه اللحظة تصبح «الرقابة» قانوناً لايقى لأحد أن يعترض عليه من ناحية المبدأ ، لأنه الدرع الواقي الذي يحصى المواطنين . ولايعنى هذا أن روما لم تعرف على سبيل المثال الرقابة على فن مثل المسرح ، بل طُبِّقَ الرقابة لوائهم على هذا الفن ، وكانوا يدعون بالوظائف «القضاة» .

(٥) زيجمونت هيبر : ZYGMUNT HUBER (١٩٣٠ — ١٩٨٩)
ممثل — مخرج — مدير مسرح ، كاتب وفنان فني ، مؤلف مسرحي .
معلم مسرح ، كان القبط مصطحي للمسرح البولندي . ومن أهم كتبه

«السطح .. ليس لغة جديدة» ، و«مظلال كلامهم الأمثل» ، «دعائهم من المسرح» ، و«مجموعات فن الإخراج» ، و«كتبة الأديب» «الميلسة والمسرح» الذي نترجم منه هذا الجزء . للمؤلف بعنوان «لغة» !

وأصدرت الملكة ماري ، والملكة إليزابيث ، قرارات أكثر حدة : ففي عام ١٥٥٩ وضعت إليزابيث رقابة تمهيدية ، أعطت صلاحية تنفيذها لرؤساء مجالس المدن ، والسلطات الإدارية والقضائية المحلية .

لم يكنُ بانجلترا آنذاك مسارح للعامّة دائمة أو مستقرة ، ولهذا لم يثّر بهذه القرارات إلا الفرق المسرحية الجوالّة التي حرمت عليها هذه القرارات أن تعرض أي مسرحية تتنافس المسائل المتعلّقة بالدين أو بقوانين الدولة .

وبعد تغييرات وضعية المسرح بشكل نهائي ، بعد أن تولى جاكوب الأول العرض : فقد أشرف بنفسه على المسارح العامة ، وجعلها تخدم الطبقة الحاكمة . بهذه الطريقة يُصبح المسرح مرتبطاً الوثيق بالارتباط بالملك ، وتصبح وظيفته — رغمًا عنه — إشباع حاجات الحاشية الملكية ورغباتها ، لذلك يقدّم المسرح تأييد الجماهير الضعيفة التي كانت أهمّ سند للمسرح . ويتّخذ الموفد أكثر فأكثر فيهدد الملك الكُتّاب غير الخاضعين لأمره ، بالعقاب الصارم القاسي ، بدءاً بقطع الأذان ونهاية بجدع الأنوف . بل إنه في المرحلة التالية يُطوِّق عقابه هذا على الممثلين أنفسهم .

كانت حدود هذا العقاب تقع ما بين حذف اسم المسرحية من «اليوستر» أو الالافته المسرحية ، وإغلاق هذه المسارح نهائيّاً والزجّ بأصحابها في السجون .

وفي أيرلندا مارسَت الرقابة سلطتها الرسمية عام ١٧٠١ وبعد مضي خمس سنوات ، تصبح جزءاً لا يتجزأ من عمل رئيس الشرطة . وفي فترة لاحقة — عندما تقوم الثورة الفرنسية — تحول الرقابة وجهتها وتخصّص في طريق آخر فكل ثورة تبدأ بالقضاء على الرقابة باعتبارها رمزاً

على تصريح ببيمها . ويدون هذا التصريح لم يكن مسموحاً لهم بنشر أية مطبوعات أو عرضها للبيع ، كما سن قانون يلزم موظفي الجمارك بعدم السماح لأي كتاب بأن يعبر الحدود سواء كان مطبوعاً أو مخطوطاً إلا بتصريح من محاكم التفتيش يجيز تصديره . وقد طبقت هذه اللوائح على النازحين وأصحاب المكتبات والموظفين العاديين الذين كان ضميرهم يحتم عليهم إبلاغ الشرطة أو الحكومة بالكتب غير المصرح بها ، تمهيداً لإتلافها أو حرقها أو التخلص منها بأي صورة من الصور .

لقد أحرقت روما في ذلك العصر تلالاً من الكتب المنوعة لم تنتج منها نسخة واحدة ، لكن التفكير الحر لم يتوقف ، ولهذا كانت قوائم الكتب المنوعة تزداد عاماً بعد عام . وتزداد الرقابة ضراوة وتتوجّج نشاطها عام ١٥٥٩ بإصدار القوانين التي سمّتها «القائمة الرومانية» أو الـ «INDEX» ، وهي أقسى حصة تعرض لها التفكير الحر في كل العصور .

لكن قبضة الكنيسة تضعف شيئاً فشيئاً ، بينما تتمدّد قبضة الدولة فتنتقل إليها سلطة الرقابة على الأعمال الأدبية والفنية ، وقد بدأ هذا التطور أولاً في إنجلترا التي قطعت علاقاتها بكنيسة روما وازدهر فيها المسرح لزمانها عظيماً دفع الملوك إلى أن يتولوا رقابة بانفسهم .

في عام ١٥٤٣ صدر في إنجلترا قول قانون يمنع نقد الدين في الكتب وحقّ خضبة المسرح . ولأن الصراع الدنيوي السياسي كان ينتقل بضراوة إلى المسرح ، مما تسبب عنه حالة من الفوضى الاجتماعية في الحياة العامة ، فقد أصدر إدموند السادس قراراً يلزم جميع الفرق المسرحية والناظرين كذلك ، بالحصول على ترخيص ملكي بالموافقة على إصدار النصوص وعرضها .

كثيرا للقهر المستخدم من قبل النظام المخلوع .

فالقضاء على الرقابة ، هو محصلة منطقية — إذن —
للتغيرات الثورية .

هذا ماقامت به الثورة في شهور الفصل الأولى في فرنسا
وأي روسيا كذلك .

لقد كانت الخطوة الأولى هي التخلص من الامتيازات
التي كانت تتمتع بها المسارح الملكية مثل الكوميدي
فرنسين ، والوبرا الملكية والكوميديا الإيطالية ، في
فرنسا ، والمسارح القيسرية في بيروجراد وموسكو
بروسيا . والنتيجة الأولى التي ترتبت على تلكم الظاهر
الرقابة هي ازدهار الكوميديا التي كانت تشارك في
الأحداث بالسخرية من أعمدة النظام القديم . وقد أدى
ازدهار الكوميديا بدوره إلى ازدهار النشاط المسرحي
وظهر الفرق التي تبنت الأفكار الثورية والأساليب الفنية
الجديدة ، حيث كتبت المسرحيات بسرعة ودون توقف
لتغذي حوافظ الجماهير الدافعة للثورة .

لكن الأحداث تتابع بسرعة داخل المجتمع ، وتسمى
الثورة للسيطرة عليها ، وهنا تظهر فوق السطح أصوات
تطالب بوجود الرقابة الثورية ، وربما انضم إلى هذه
الأصوات كتاب كانوا من ضحايا الرقابة في العهد
السابق ثم صاروا بعد الثورة أعداء للحرية ، كما فعل
الكاتب المسرحي الفرنسي لاهارب Hippolyte الذي تعرضت
مسرحياته لمنع في العهد الملكي ، هكذا أرغمت الشرطة
الفرنسية مدير مسرح مولير عام ١٧٩٦ بحذف أبيات من
أحد النصوص الشعرية مفعلا لإثارة الشغب ، وذلك بعد
شهر واحد من صدور قانون يمنح كل مواطن فرنسي الحق
في تأسيس مسرح يقدم فيه مايشاء من النصوص بحرية

كاملة !

كان الشاعر الأسباني جاريثا لوركا على حق حين قال
«عندما تطلت المعتقدات الجادة من لجابها ، فإنها تدمر
بلا رحمة براعة الحقيقة» . فكثيرا مايقدم الاضطهاد
فكرة كبرى والفكرة الكبرى سواء تمثلت في رداء
«الكودينال» القرمزي ؛ أو في رداء نازي داكن اللون ،
ترعى — في نهاية الأمر — إلى السيطرة على العالم .
لا توجد سيطرة على العالم دون عبودية للحواس ،
وأختناق لحرية الفكر المستقل الذي يعمل في داخله
إمكانية التمرد . ولكي تتمتع مسحة الحرية علينا أن
نستعين بالرقابة ، وهي أكثر الأساليب المستخدمة
والمجربة والمؤقتة علميا في توجيه الحياة الفكرية والفنية
والسيطرة عليها .

ومن الخطأ الاعتقاد بأن نظام القمع الذي يحميه
القانون ، يتواجد فقط في الدولة الديكتاتورية . إن نظام
الرقابة المدنية في إنجلترا على سبيل المثال يعدنا بشكل من
أكثر أشكال الرقابة «الليبرالية» صرامة ، ومن الغريب أن
هذه الصرامة كانت تزداد في العصور الحديثة عما كانت
عليه من قبل ، فعلى عام ١٩٦٨ كان للرقابة الإنجليزية
أن تعترض حتى على مايدخل في إطار الفنون
الاستعراضية ، مع أن القوانين الإنجليزية حتى نهايات
القرن السابع عشر كانت تغطي المؤلفين الحق في أن
يصدروا ماشاروا من مطبوعات ، فإذا تعرض أي كتاب
أو أي عرض مسرحي للمصادرة كان للمؤلف أن يشكر
الرقابة في الصحافة ، فإذا لم تدافع الصحافة عن
المؤلف ، كان له الحق في أن ينشر النص الممنوع — ولو
على حسابه الخاص — وأن يحدد فيه الفقرات التي
اعترض عليها الرقيب . وقد استفاد المؤلفون المسرحيون
بهذا الحق ، فكثروا ينشرون النصوص الكاملة لأعمالهم
في نفس الوقت الذي تعرض فيه على خشبة المسرح خافية

قوانين بيزنطية

كان الامبراطور البيزنطي جوستنيان (٤٨٢ — ٥٢٥م) حريصا على ان يكسب لنفسه عطف الكنيسة الارثوذكسية ، ولاء الرعايا المسيحيين ولهذا أغلق مدارس أثينا الفلسفية وأرغم أتباع إبيزيس في جنوب مصر على التناصر ، واضطهد المونوفيزيين القائلين بأن المسيح طبيعة واحدة .

وكان الخلاف قد اشتد في عصره بين المذاهب والكنائس المسيحية حول الطبيعة الإلهية والبشرية للمسيح هل المسيح طبيعة واحدة ؟ أم طبيعتان منفصلتان ؟ فترات كنيسة الإسكندرية أن الله والإنسان متحدان في المسيح ورات كنيسة نون أنهما منفصلان . وحارات كنيسة القسطنطينية أن توافق بين المذهبين ، ولهذا اصطلحت هي والدولة مع القائلين بالاتصال التام ومنهم نسطور ، والقائلين بالطبيعة الإلهية الخالصة ومنهم أورتيجا ، والقائلين بالاتحاد التام الذي لا يتميز فيه اللاهوت من الناسوت ومنهم ساويرس الأنطاكي .

وقد أصدر الامبراطور جوستنيان عدة نوافلات — أي قوانين جديدة — تحدد مواقف الدولة من المذاهب والنصوص الدينية التي كان يتداولها في عصره فتباعد المذاهب والديانات المخالفة للمسيحية كما تؤمن بها كنيسة القسطنطينية . ومن هذه القوانين قانون يحرم عن رعايا الدولة أن يقتنوا مؤلفات نسطور وساويرس الأنطاكي ، فهذا خلاف أحد هذا القانون فعقوبه الموت ، كما يحرم على الناسا أن ينسفوها وإلا عوقب الفاعل بقطع يده اليمنى .

وهناك قانون آخر أصدره جوستنيان يسمح فيه لليهود باستعمال إلى الترجمات اللاتينية واليونانية لكتبهم المقدسة ، ويتوقع من يقتنى أي مخطوطة وثنية بالإعدام .

من الفقرات التي وقعت ضحية لظلم الرقيب . معنى هذا أن الرقابة كانت مستعدة لأن تتسامح مع الكلمة المطبوعة فإذا نطق الممثل بهذه الكلمة على خشبة المسرح وقلت الرقابة ضدها على الفور . وتاريخ الرقابة يدلنا على أن المسرح تعرض للضرب والريبة أكثر بكثير مما تعرضت الكتب والمطبوعات في كل بلاد العالم ، وهذا ما يشرحه القانون الروسي الذي صدر في عام ١٨٢٨ حين يقول :

(....) إن قراءة العمل الأجنبي يقوم بها أناس متعلمون ، أما الأعمال المسرحية فهي تعرض على الشعب بكل لغاته وأجناسه وأصنافه .

الكلمة المطبوعة ، تتبرجدان الفرد ، بينما تثير الكلمة والمنطوقة ، وجدان الجماعة . عندما يجتمع مائة فرد لقراءة نص مثير ، فإننا لا نجد الصدى نفسه ، إذا لقي النص ذاته على مسامعهم . فقانون سيكلوجية الجماهير يلعب دوره هنا بفعالية أكثر وضوحاً وتأثيراً . فالعمل المسرحي يفضل تفسير الممثل له ، يُفسّخ المعنى الخفي أمام أعين الرقيب ، كما أن ثلوث الانفعال الناتج من سيطرة الممثل على جهازه التعبيرى والموجه إلى الجمهور بشكل مباشر ، يخفف الرقابة لأنه طاقة كامنة متجددة لا يمكنهم السيطرة عليها .

وهذا يجعل رسالة المسرح أكثر خطورة وتلويحاً من رسالة الفيلم الذي لا يميل بعد الانتهاء من تصويره أى إضافة أو أى تطور جديد ، أو أى نمطى غير متوقع ، كان للمسرح منذ بدايات وجوده كثير من المخطوبين الذين اتهموه بأنهم يثير الاضطراب في حياة المواطن ويقلق راحته . ومن بين المؤلفين الكبار الذين سلطت الرقابة سيفها عليهم فردريك شيلر ، وليكتور هيجو . والسبب في ذلك انهما زعم القوي لفكرة الحرية

عند نهايات القرن التاسع عشر كان هنريك إبسن «معشوق الرقابة» المفضل ، أما برناردشو فكان هو الآخر «محبوباً من قبلها بدرجة ما . أما الاتهامات التي وجهت إلى إبسن فكانت تلمس المنطقة الأخلاقية السياسية ، ولهذا يقول إبسن مكتت — أكثر مما اعتقد الناس — شاعراً ، ولم تكن فيلسوفاً اجتماعياً ، لكننا على الرغم من هذه التصريحات نعتز في عدد من مسرحياته مثل «عدو الشعب» و«أصدقاء المجتمع» على أفكار من قبيل المانيفستو السياسى ، ولهذا كانت الرقابة تضطهده ، فالرقابة لاتعنيها الرغبات ولكن الجائحات .

أما في بولندا التي انقسمتها ثلاث دول كبرى (بروسيا — روسيا — النمسا) ، فقد كان الرومانسيون الكبار مثل شوبان وميتسكييفيتش A.MICKIEWICZ وسورفانتسكي SLOWACKI ؛ وكراشينكي-KRASINSKI مضطهدين ، بسبب روحهم الوطنية ودعوتهم إلى الحرية . ومع أن أعمالهم الأدبية وأشعارهم كانت تنسم في الظاهر بالبراءة ، للحقيقة أنها كانت تدعو إلى حب الوطن وتحريره من أسر العبودية والاحتلال . ولهذا كان الرقابة يمنعون أى مسرحية من الظهور فوق خشبة المسرح البولندي لجرد أنها تعرض أمام الجماهير اللغوية أزياءهم القومية .

ول فرنسا كانت الرقابة في أوج عنفوانها في فترة الامبراطورية الثانية ، ونحن نجد ضمن الأسماء التي كانت موضوعة في القائمة السوداء وممنوعة من قبل الرقابة الفرد دوموسيه ، والكسندر ديمس الاب وأوجيني سو .

إن بنود الرقابة ولوائحها كانت تحدّد عدد المسرحيات التي يُسمح لها بأن تُعرض فوق خشبات المسارح ، وتشير

إلى ما ينبغي حذفه من كلمات أو مقاطع ، لكن هذه القواعد لم يكن بمقدورها أن تحدد عدد المسرحيات التي كان يمكن أن تكتب ، إذا سمحت لها الرقابة بأن تُعرض ؟ ! . ذلك لأن المؤلفين — أنفسهم — كانوا يدركون ما هو مسموح لهم من عدمه ولذلك كانوا يفضلون الصمت فلا يمارسون الكتابة . وفي القرن الثامن عشر كان صمويل جونسون Samuel Johnson يُدرِكُ كُتَّه دور الرقيب وجوهر الرقابة ذاتها ومهمتها التي تتلخص في «ترويض الشعراء والكتاب ، وفقدان استقلاليتهم ليس فقط لمنعهم من كتابة ما يريدون كتابته بل للقضاء على رغبتهم في الإبداع» . فالوعى بحضور الرقابة ، والوعى بأن ثمة موضوعات غير مرغوب فيها و«ممنوعة» ، والأفضل عدم التعرض لها إذا أراد المبدع أن يرى إبداعه النور ، هذا الوعي أدى بالكتاب إلى التوقف عن

ممارسة الإبداع الفني ، مما سبب خسارة للأدب لا حدود لها ، وإن هذا يقول توالستوى «لا يهمنى ما يقوم به الرقيب نحو ما أكتبه ، بل ذلك الذي كان يمكن لي أن أكتبه لو لم يكن هناك رقيب !» .

إن أبشع سجن للكلمة هو السجن الذي يصنعه الكاتب نفسه وهو يراقب ما يكتبه ، خوفا من عدم السماح لعمله بالظهور ، وهذا كليل بأن يؤدي بالمبدع للقضاء على نفسه .

حين يصنع الكاتب عن ذكر ما يعرفه وما يحسه ، معتقدا بسبب الكوابح المختلفة أن الوقت لم يحن بعد للحديث عنها — حين يفعل الكاتب ذلك يسلم رقبتة ليد «الرقيب» بنفسه . فيلقد حريته ، وتصبح كلماته صدق أجوف لروحه الضائعة !

محاكم التشخيص والفكر الفاضح في طريق الفن

وفيتروفيوس Vitruvius وإيوتاردو Leonado . ودوير
Durer وغيرهم .

تلك كانت رؤية فناني الامس لجسد الإنسان ،
ولدراسته كخطوة أساسية وضرورية ، لممارسة الإبداع
التشكيلي .

أما نحن اليوم ، فنحن نعانى من قيود كثيرة . ومن
العجيب أن يكون القيد الرئيسي على حرية الإبداع
التشكيلي هو نفسه ، الشرط الجوهري الذي تأسس عليه
الفن التشكيلي وسواه من الفنون وهذا القيد هو « جسم
الإنسان » هذا الذي لا يراه البعض إلا في صورة « مثير
للشهوة الجنسية ، ولهذا يحرمون رسم « العاري » .
مهما يعد هذا الرسم عن إثارة الغرائز ، ويخلق في أفاق
سامية . تعبيراً عن الجمال والجلال ، وقد يبيحون
المستور — إسماع — حتى ولو كانت طريقة المعالجة ،
أسلوباً مقنعاً في مخاطبة الغرائز الدنيا . وكان أسلوبنا في

كان جسم الإنسان منذ القدم — ومازال — عنصراً
أساسياً من عناصر التعبير الفني التشكيلي ، والتراث
التشكيلي الإنساني — منذ أقدم تمثال وصل إلينا يصور
لنا جسم إنسان منذ ما يقرب من ثلاثين ألف عام
(فينوس ويلندروف Willendorf venus) — يبين لنا
مدى التنوع الأسلوبى الهائل في إستخدام الجسم
الإنسانى ، للتعبير عن مختلف المشاعر والأفكار
الإنسانية ، من أدناها مرتبة إلى أسماها مرتبة ، ومن
أبسطها تكويناً إلى أكثرها تعقيداً.

والذين أخذوا على عاتقهم مسئولية البحث عن القواعد
والقوانين والأسرار التي تكمن خلف فكرة « الجمال » في
الفنون التشكيلية ، والمغارة ، بل والموسيقى وسواها من
الفنون ، وضعوا نصب أعينهم جسم الإنسان كموضوع
للدراصة ، من ناحية علاقاته الرياضية ، والهندسية ،
والتشريحية ، سعياً وراء استنباط هذه القوانين وتلك
القواعد . وهكذا كانت محاولات بولكليتس Polyclitus

الفن صورة أخرى عن أسلوبنا في معالجة قضية « الزى » في الحياة اليومية .

فكل « عُزى » في نظر هؤلاء هو أمر « فاضح » ، وهو في نظرهم فسق وفجور ، ويوثنية ، وتشبه بالخالق ... لكن هذه النظرة ليست إلا تعبيراً عن « فكر فاضح » يرى نفسه في أي مشهد حي ، أو أي صورة من صور الفن . مهما كانت قديسيته . والنتيجة المترتبة على هذا تقييد حرية الإبداع ، ويزيد من الضمور والهزال والتزييف في الحركة التشكيلية .

الامر بالتجريد والنهي عن التخصيص :

في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات صدرت مجلة فنية — ربما كانت الأولى من نوعها في مصر — متخصصة في الفن التشكيلي ، وهي مجلة « صوت الفنان » ، وكان صاحبها يصدرها على نفقته الخاصة .

وقد أتاحت هذه المجلة لي وللكثيرين غيره ، رؤية الكثير من الأعمال الفنية العظيمة التي هي معالم رئيسية في تاريخ الفن عبر العصور ، مثل فنون مصر القديمة ، برسموها الملونة ، ونقوشها التي تعبر عن مضامينها من خلال أجساد شبه عارية ، بما تستر به من ملابس شفيفة ، وفي المجلة نفسها ، رأيت لأول مرة صوراً لتمثال « فينوس » و « أبولو » و « ديريفورس » و « ديريفورس » وغيرها من التماثيل التي تصور أجساداً تامة العرى ، تكشف جميع أجزاء الجسم بلا أدنى مواربة . وتوات أعداد تلك المجلة ، حاوية بين دفتيها صوراً عديدة للرسوم والتماثيل العلوية عبر العصور . ولكم كان الدور الريادي الذي لعبت تلك المجلة مهماً في

فتح نافذة الفن على مصراعها ، لمن تحول ظروفهم دون متابعة رؤية كنوز من أهم كنوز التراث الإنساني التشكيلي . وكان الرجل الذي أصدر تلك المجلة الرائدة ، رساما للمناظر ، درس الفن في أوروبا واتقن عدة لغات ، واهتم بتاريخ الفن وتدرسه . وهو الآن وقد تجاوز الثمانين من عمره ، ويستحق التحية والإشادة بدوره الرائد في تلك الفترة .

ومنذ بضعة سنين ، أتبع لي — بصحبة بعض الأصدقاء — أن أزور هذا الرجل ، وفي مدخل شقته العامة بالأعمال الفنية من إنتاجه وإنتاج الآخرين ، لفت نظري تمثال كلاسيكي بديع ، يصور جسداً كاملاً ، ربما كان لإحدى جميلات الأساطير القديمة . ولكنني لاحظت اختفاء إحدى يدي التمثال ، وسألته عن سبب هذا الكسر ، فأجابني مشيراً إلى جوار التمثال قائلاً : « إنها لم تنكسر ، ولكنني أنا نفسي قد نشترتها ، ووضعتها بجوار التمثال كما تراها الآن » ! واستطرد الرجل شارحاً ما اكتشفه من تفسيرات تُهرم وجود التماثيل الكاملة الأجزاء ، وتحذر من عاقبة ذلك على الأماكن الحاوية لها وعلى حائزها وصانعيها . وأنه قد فعل ما فعل عن اقتناع . ولا أدري اليوم ، إن كان قد واصل تحطيم أجزاء أخرى من التماثيل ، تعبيراً عن اقتناعه المتزايد ، أو ربما لقي بالتمثال كله من النافذة أو أنه ترك هذه المهمة لابنائه وأحفاده .

حدث ذلك في أوائل الثمانينيات ، ولم اقتصر الأمر على تلك الواقعة لما ذكرتها ، ولكنها واحدة من وقائع كثيرة تبين أن هناك اتجاهًا يضطرد نحوه ، ويزداد مع مرور الأيام بنود محرراته . وليس بعيداً عن زماننا التشكيليون ، ذلك اليوم الذي اقترح فيه أحدهم — وكان

وكيلاً لإحدى كليات الفنون — أن تغطي نماذج التماثيل الجصية — التي تستخدم في الدراسة — بأكليس من القماش — وربما نفذ هذا الاقتراح — وكانت الحجة ببساطة شديدة ، هي أن « التشخيص حرام » ، وهذا المعلم نفسه الذي كان يوماً ما ، من أقدر من سيطروا على تقنية فن رسم الشخصيات ، وتعليم الدارسين كيفية رسمها ، يمارس الآن دوراً آخر بين زملائه وتلاميذه ، إذ يأمر بالتجريد ، وينهى عن التشخيص .

وربما يشاعل سائل ، لماذا نزعج ؟ ألم يتكرر ذلك الموقف وغيره عبر تاريخ البشرية ؟ — أقصد الموقف من جسم الإنسان — . ألم يُحرم الجنس البشري من إبداع وأسمى آيات الجمال الفني ، حين أحرق فنان عصر النهضة بوتيتشلي Botticelli الكثير من أعماله ، متصاعاً لدعوة الراهب سافونارولا Savonarola ، هذا الذي أحرق العديد من روائع الفنانين في ميدان عام من ميادين فلورنسا ، كان هو نفس الميدان الذي تم فيه إحراق سافونارولا نفسه ، وبتهمة التجديف والكفر أيضاً ؟ لكن ما تبقى لنا من أعمال بوتيتشلي هو خير شاهد على سمو نظرتهم إلى الجسد ، بل إن أعمال ليوناردو وميكل أنجلو Michel Anglo لم تسلم من تعرضهم للمزمتين الذين وجدوا في كل العصور ، حتى في هذا القرن . ألم يتعرض لودولفاني Modigliani شرطي عابر ، أنزل لوحاته من على جدران قاعة العرض ؟ لكن أين مكان هذا الشرطي الآن في سجل التاريخ ؟!

إنني بهذا التساؤل الأخير أجاوب أن أخفف من وقع ما يحدث الآن من محاولات فاشلة للحد من حرية

الإبداع ، لكن الخطر الذي نواجهه ، ونحن على اعتاب القرن الواحد والعشرين خطر حقيقي ، لأننا نرى أن مسيرتنا الفنية مهددة بالتوقف ، وتكفي نظرة عابرة تلقينا على هذا العدد المتزايد في المعارض الفنية لنعرف أنها « جمجمة بلا لحم » . وإذا قارنا بين الأجيال التي درست الفن بحرية ، ولم تحرم من دراسة « الموديل العاري » وبين الأجيال التي واجهت التحريم لأدركنا الفرق .

فكيف تستطيع المؤسسات التعليمية الفنية إعداد أو حتى المساعدة في إعداد دارسي الفن أو صقل موهبة أصحاب المواهب ، في مثل هذا المناخ الذي يمنع دراسة التشريح والحركة والنسب من النماذج الحية « الموديل العاري » ، بل وغير الحية ؟

إن منع دراسة « العاري » من كليات الفنون كان خطوة في سياق يؤدي بالضرورة إلى ما لا تخمد عقابه بصفة عامة ، وفي الفن بصفة خاصة . وبدون الدراسة الجادة لجسم الإنسان « العاري » نسقط في بحر من بلاهة التشخيصية الضعيفة . أو في متاهة من « التجريد الجبري » . أو التجريد الهروبي . وإذا كان الفنان حراً في اختيار أسلوبه الإبداعي ، فإننا نرى أنه من الضروري لكي يتحقق له تلك الحرية أن يتحدر أولاً من أغلال عجز القدرة على السيطرة على إبداعاته وسائل « الصنعة » — التي هي شرط أساسي من شروط الإبداع — والتي تتركز أساساً في مجال الفن التشكيلي على دراسة جسم الإنسان . بعيداً عن محاكم التشخيص .

الرقابة .. وترويض المسرح المصرى .

والعقل معاً . بعده جاء «مهران» وارتفعت حرارة الجدل ، لما تقول به المسرحية من إرسال جيش مصر إلى «السند» ، فهم على أنه يعنى إرسال جيش مصر إلى اليمن ، وجماعات الفترة التى سبقت فهمت — على الفور — على أنها جماعات الشيوعيين المصريين الذين اتفقت معظم قياداتهم على حل تنظيماتهم . والانضمام — فرادى — إلى «الاتحاد الاشتراكي» بتنظيماته العلنية وغير العلنية . بعده ثار الجدل كذلك حول «الشبراوى» القابع فى دوير الصطمة لا تعرف أى هو أو ميت — من يكون ؟ أهو الله أم الصمير أم الشعب أم السلطة ؟

وبعد ٦٧ فرغت الرقابة على الصحف والمطبوعات . واشتكت قبضتها على المسرح ، وكانت رقابة المسرح أكثر ترويضاً بالكتابات والأعمال من سواها ، بالنظر إلى فن المسرح ذاته من حيث هو لمتشاهد جماهيرى ، وتميزت السنوات القليلة التالية — حتى منتصف السبعينيات على وجه التقريب — برفض النصوص قبل تقديمها ، أو

● قبل ١٩٦٧ استطاع المسرح المصرى — على نحو من الأنحاء — أن يرفع إلى خشبته بعض هموم الناس ، وشيئاً من الجدل الذى الطابع السياسى : لى أول ٦٤ كان أبو الفضول « هلاق بغداد» يطلب من الخليفة أن يعطى كل فرد من رعيته بمعدل الأمان» ، فلا يتعرض له ظالم أو معتد . بعده جاء «فرغور» يوسف إدريس يبحث عن نظام تتحقق فيه المساواة الكاملة ، «نيربنا» جنب بعض بالعرض وحتى لا يبقى الناس» عساكر وشاويشنية . جماعة ومسؤول ، فرافير وأسبيد ، « وكان نعمان قد انظر إلى أنه من قلب هذه الطبقة الوسطى ذاتها نشأ شريحة تسعى للتسديد عليها ، يكون هدفها — فقط — تحقيق مصالحها ومواصلة الصعود وفى العام التالى صعد إلى الخشبة «سليمان الطلي» بحمل رسالة من أول القرن الماضى لشعوب الأرض التى ظلت مستعمرات وينطبق نفوذ حتى ما بعد منتصف هذا القرن : إن مواجهة العنصر الغاصب بالعقل والخنجر أمر يقره الإيذان

بإيقاف العروض بعد اكتمالها ، عُرضت على الجمهور أولم تعرض . وفيما يلي عرض لأهم الأعمال التي منعت أو أوقف عرضها خلال هذه الفترة :

في أول ٦٨ : على مسرح الحكيم وسط المدينة كانت تعرض مسرحية « العرض الحلي » ، ليخافيل رومان (من إخراج عبد الرحيم الزرقاني) : كان حمدي — بطل ميخائيل المفضل — يواجه القهر والزيف في عمله وفي بيته وفي عرض الطريق ، وتمت وطأة القهر الخائف ينفجر في « مونولوج » من أهم مونولوجات ميخائيل وأكثرها حيوية وحرارة (والمونولوج سيبدأ أعمال ميخائيل رومان ، ذلك أن بطله متوحد ، وإن أحاطته الجموع) وفيه يذكر الجمهور بتاريخ القهر الذي عاناه ، وبالتفصيل شده ، فقد أتى على مصر حين من الدهر تحولت فيه حياة الفلاحين وعلمهم إلى شوارع لامعة وقصور باذخة ودار للأوبرا ، تلبية لنزوات غنيو مجنون يريد أن يجعل مصر قطعة من أوروبا ، ثم يستقره ويستثير حميه حين يذكره وينضاله ضد ممثلي القهر : « يا اللي ضربتوا بونا بورت في الأزهر ، الحسين والمغريسين وخط الأزبكية وبركة الفيل .. رحتوا فين ؟ ، يا اللي جيبوا المدافع والدانث في سوق السلاح والجمزواي .. رحتوا فين ؟ يا اللي طربتوا فاروق ابن السلالة الخديوية وضربوا الباشوات والضواجات .. رحتوا فين ؟ . وكان حمدي غيث ، بقاته المنيعة يصوته ذئ الرنين ، في قمة لياقته وهو يلعب دور حمدي ، بلهم ووعي وإحساس بدلالة كل كلمة ، وسيطرة على كل مفردات أدائه ، والجمهور يستجيب بحرارة بالغة ، حتى أن المونولوج الأخير كان يقاطع بالتصفيق في كل مقطع ، ويظل التصفيق يدوي دقائق بعد كلمات النهاية .

ببساطة ، لم يتحمل النظام المثخن جرعة التحريض

والإثارة ، فكان تدخل وزير الثقافة — بناءً على تقارير أجهزة الأمن التي تخوفت من « إمكان إندلاع مظاهرات في وسط المدينة ، ليأمر بإيقاف العرض — بعد ثمانى عشرة ليلة — رغم الإقبال الجماهيري والتجاح الفني ، ومنعت الرقابة نشر أى تعليق أو خبر عن العرض . وكانت هذه بداية سلسلة موصولة الحلق من إحكام الرقابة على الأعمال المسرحية . ومن ثم أصبحت المصانير الأمنية عاملاً يراعى في الأعمال المقدمة أكثر مما تراعى القيم الفكرية والفنية وكان هذا التريص أحد أسباب انهيار المسرح المصري من ذلك التاريخ .

ولعل أكثر الكتب الذين عانوا من غت الرقابة كسابقين هما ميخائيل رومان ، ومحمود دياب . « فالعرض الحلي » لم تكن أول مسرحية توقف لصاحبها ، بل إن مسرحيته الأولى « الدخان » من إخراج كمال يسن (١٩٦٢) أوقفت قبل أن تستولى لياي عرضها المقررة ، وبسحت الرقابة بعرض مسرحيته « والوالد ، ليلة واحدة فقط (١٩٦٥) ، ومنعت عرض أعماله المتتالية : « المناجور ، ١٩٦٦ ، الهزاد ، ١٩٦٧ ، الخطب ، ١٩٦٧ ، كوم الضبع ، ١٩٦٩ ، « غدا في الصيف القادم ، ١٩٧١ ، « إيزيس حبيبتى ، ١٩٧١ ، السركاف ، ١٩٧٢ . ولم يُعرض له سوى معلق :

« ليلة مصرع جيقار » (من إخراج كرم مطوع ، ١٩٦٩) ، وفيها عمد ميخائيل إلى أن يعيى ويحرض دون مباشرة ، عن طريق شخصيات تسقط أسماؤها لتبقى دلالاتها . كما عمد إلى أن يلف العمل كله بجو من الغموض بحيث لا تتكشف مرامييه بسهولة ، وإلى أن يجعل دعوته للثورة مخفية وهو ينتقل من الخاص للعام ، من الواقع المصري المحاصر لواقع الثورة المحاصرة في العالم الثالث

كله . وفي ١٩٧٧ عُرض له «هوليود الجديدة» (من إخراج سمير العصفوري) ، وكان عملاً ركيكاً ، كتبه ثم أعاد كتابته استجابة لتعليمات الرقابة وتجهيزات المخرج فجاء عملاً فائراً ، لم يابه به أحد .

وفي العام التالي ، رحل **مخالفيل رومان** ، وضاعت معظم أعماله بين دهاليز المسارح ومكتبات الأصدقاء .^(١)

أما **محمود ديباب** ، فبعد عمله الكبيرين : «الزوجة» ، و « ليلي الحصاد » ١٩٦٨ ، أصبح عليه — بأعصابه العارية ، وقوته الدائم ، وقلقه الحاد الذي لا يجعله أبداً يريح أو يستريح — أن يواجه عنت الرقابة ، ومقررات الكواليس (التي كان يصورها مستولون كبار في أجهزة الثقافة الرسمية) والحظ العاثر . لقد ظلت الرقابة ترفض تقديم أعماله ، قبل التوالى : «الهلافت» : عُرضت ليلة واحدة في إحدى قرى محافظة كفر الشيخ في نهاية ١٩٦٩ ، ومنعت الرقابة عرضها على المسرح الحديث في ١٩٧٠ ، وفي العام التالي منعت له الرقابة أيضاً « رجل طيب في ثلاث حكايات » و«وقت باب الفلوح» . بعد أن تم إعدادها للعرض (من إخراج سمير إريش) ليلة الانتتاح ، ولم تسمح بعرضها إلا في ١٩٧٦ !

في « باب الفلوح » كان محمود لا يزال يأسل في أن يتزاحج السيف والفكر ، القوة والفن ، لذا جاء بصاحب أسامة بن يعقوب من **أشيبيلية** ، واستدعى لحظة من التاريخ العربي وأما موازية لواقع ما بعد ٦٧ ثم رحيل **عبد الفاضل** : سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام في

أيدي الفرنج ، وأصبح لهم أمراء في المدن وقوات في القلاع وملك في القدس ، وملوك العرب مغشولون بنزواتهم وبسائهم ، والصروح العربي يتهاوى في الأندلس مدينة إثر مدينة .

وأبقى **محمود الأمل** في الشباب الذين سيحفظون كتب أسامة ويشيرونه بين الناس .. وفيه نقراً : من حق الأمة أن تفتخر حاكمها بحرية ، وأن تعطي البيعة للأحكم والأعدل والأكثر إيماناً بقضايا الناس .. (..) لكل فرد في الأمة حتى معلوم في المسائل والمليس والمسكن والعلم .. وكما أسامة ، مثل صاحبه ، يرى أن هذه الأمة شاخت وتزلزل ، وأنها بحاجة لشئ يفرغ ما في جوفها من قبيح وعفن ، ويحرق كل شيء لا يستحق البقاء : « سراديب الدسائس ، والمشايق ، وكل أدوات الرب والتعذيب ، ومستر المخططات ودواوين الكذابين من الشعراء ، وكتب العلماء والجهلة ، وسياط جبهة المال ، وتجار العبيد والمرشدين والقوادين وأصوم بيت المال .. وعلى أنقاض هذا كله تنهض أمة جديدة ونظيفة ، شابة وقادرة على مواجهة التحدي .

صوب العمل إذن ، بعد أن أعد للعرض . كنا في آخر ١٩٧١ ، وقد عاين أدائرة الشؤون عبد القادر حاتم ، السيد بديع ، ومعهما مفهوما لهما المسرح ، الذي وضع اللبنة الأولى في تخريب المسرح المصري ، منذ إنشاء مسارح التلفزيون ، أول المسبقيات ، وكان **محمود ديباب** قد تم تصنيفه ووضع في قائمة لن يجرعها وهو من جانيه — لم يكن قابلاً للتهاون أو القناعة بأنصاف الحلول أو التنازل عن شيء مما كتبه ..

(١) من مسرحية والمرحلي ، انظر للكتاب شكوى المرحلي في القاهرة في مساهمة للشروع .. مساحات للطلال ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٨٥-١٠٢ . ومن مسرحية **مخالفيل رومان** بوجه عام ، انظر : **أرواح القرد الرشد** في سبعة للطرقة في رؤى الواقع ، مصرع الثورة المعاصرة ، بيروت ١٩٩٠ ، ص ١٢٥-١٥١ .

حرس في الزى العسكري العربي القديم شيلين
سيوف .. الجرسونات بنات حلوين لايسين لبس
الجوارى ... الخ ، وهو لم يات ليشتري القصر القديم
وحده ، بل وكل الذين يعيشون فيه ، ويجدون تحت
سقفه أماكن تؤويهم . اما أين يذهب هؤلاء وماذا
يفعلون فامور لا تعنى بهجت ولا يلتفت لها .

(استطاع كرم مطاوع ان يخرق الحصار ، ويغد
عرضاً غنائياً عن هذا النص قُدِّم باسم « دنيا البيانولا » ،
وقد احترق المسرح الذي كان يقدم عليه لأسباب غامضة ،
وبقى النص غير منشور حتى اليوم)

في هذين الممثلين كان مصعود ديبال لايزال يأمل : في
الاول يتجمع الناس حول بوابة الكهف ، ويلبسونهم بقول
واحد منهم « انا هاروخ اقف على البوابة ، وامنع أى تمثال
من دول يخرج من هنا . مستحيل أسبب عشرين سنة من
عمرنا بريحها هدر .. كذلك يتجمع آل الشهيندر وراء
حكمت التي ترفض بهجت ومشروعه السياحي ، وتقول له
بوضوح : « اولاد الشهيندر اول بكزهم .. هنطع زيد على
زيد ونحاول سوا نطرد الفيران منه ، ونقوي عشاين يعيش
لأولادنا زى ما عاش جيل بعد جيل .. »

غير ان السنوات من ٧٥ إلى ٧٩ أغلقت أبواب الأمل :
انفتحت أبواب الواقع — على كل مصاريفها — أمام
المتريصين بدم الشهداء ، وأمام رموز الماضي اللقيع ،
وأمام ألبسوس الانتفاخ . ثم تقطيع إرادة الناس
وإبعادها ، واختلق النضال الوطني والقومي رجاءات أغنية
الطائر الأخيرة «لرشي لا تنبت الزهور» ٧٩ كتيبة
حزبية ، مثقلة بالجبد والعقم والخواء والزيف والدم
والعتف والجنون ، ومرة أخيرة كان لرؤيته مذاق النومة
ولعلمها الجراح : لابد أن تموت زينب الزبياء حين
استبدت برأيها ، ورفضت حب قائد جيشها والاستماع

واستمرت الملاحقة : في الأيام الأخيرة من ١٩٧٢ ،
كتب محمود أجمل نص نُجِبَ عن أكثر : « رسول من
قرية تميرة للإستفهام عن مسألة الحرب والسلام » :
ثمة من يتهايا ليسرق دم الشهيد وعرق المقاتل
وتضحيات الناس . والقاهرة — العاصمة القريبة
البعيدة — لأمية بإعلامها الزائف ، منفصلة عن
جوهر حركة الشعب التي جعلت ما حدث في أكتوبر
ممكن الحدوث . لكن الأمل لايزال موجوداً ، والمسرحية
تنتهى بتحضر أهل القرية للدفاع عن أرض الشهيد الذي
لدهام ، وصوت مقاتل من أبناهم يرتفع معلناً العزم على
مواصلة الحرب : والتطلع إلى الاستمرار : أو عم فلتكروا
إن الحرب خلت . هي ما خلصتلى .. وكل الولاد لللى
هنا يقولوا إن احنا هنا حرب ..

وفي ٧٤ / ١٩٧٥ كتب محمود صليح : « أهل الكهف
٧٤ » ثم « أهل الشهيندر » : في الأول جسّد انبعاث رموز
الماضي البغيض ، وقد خرجت من جوفها وقبورها تسمى
لاستعادة ما اُفقدت زمنًا طويلاً (أكثر من عشرين سنة ،
كما يؤكد أحد التماثيل التي دُبت فيها الحياة) ، وتحاول
بعث عائلها بما كان فيه من ملك وسراى وسفارة وإنجليز ،
وبما ساد من علاقات بين أصحاب الأراضي والمصانع
وفلاحهم وعمالهم ، وبما كان يملك فيه من مؤامرات في
البورصة والبرلمان والأحزاب ، يهدد أمامهم الطريق ككتب
وصطفى زُدت إليه الحياة هو الأستاذ مكاف كفاء الذي لم
يتوقف يوماً عن البكاء على اطلال الماضي القديم .

وبعد ثلاثين عاماً من خروجه مطروداً من « قصر
الشهيندر » ، يهدد الأستاذ بهجت وادي خلة للاستيلاء
عليه ، ومطروح جاهر لتتليده فيه تصور لو قصر
الشهيندر بقى لوئيل . تصور قد إليه سيكون الجو
الشرقي في القصر ساهر وأخلا .. على البوابة دى

لنصحه ، وفتحت أبواب تدمر للأعداء ، وأرسلت عدوها يقارض باسمها ، وأحاطت نفسها وجدران قصرها بصور عدوها . حين جعلت لمعتها المجنونة قانوناً ، كان حتماً أن تموت .

واعتبرت الرقابة كذلك على « ارضي لا تنبت الزهور » .

من يلوم محمود دياب — المبدع العظيم — حين راح يطلق الأبواب حول ذاته ؟ اعزل الأصدقاء والناس ، وانقطع عن الصحف والإذاعات ، ثم جرد عمله الرسمي ، وراح يلقي أسلحه بعيداً ، لا يثور ولا يزار ، تتراكم الصحف أمام بابه المرصود ، وهو لا يجيب طارئاً ولا يأتيه بزاز ، وفنت علاقاته بالناس والأشياء ، وراح يغوص في رؤاه القاتمة المتشائمة ، التي تستند لمعطيات الواقع ، وتمتد الخطوط لنهاياتها المحتومة ، فيصبح لها صدق النبوءة .

تلك كانت نهاية الطريق . وفي مساء يوم من نوفمبر ١٩٨٣ ، أدار محمود وجهه للجدار ، وأغض عينيه ، ومات^(٢) .

وبسواء كان يوسف إدريس — في مسرعته « المخططين » ، ١٩٦٨ — يهدف إلى مهاجمة النظام « الشمولية » بوجه عام أو الاشتراكية بوجه خاص ، فإن الرقابة ، وكانوا كثيرين كما سنرى — لم يروا سوى أن « الأخ » إنسا يعني عبد الضافي ، لا مسواه ، وفي هذا الضوء نظروا جميعاً للعمل ، وحاكموه ، ثم حكموا عليه أن « الأخ » .. كما تقدمه المسرحية — يبدو قاسياً متسلطاً مستبداً .. وهو — من لحظة ظهوره هابطاً من سقف

المسرح — يهين رفاقه ، ويفرض عليهم الانسحاق والمذلة ، ثم إنه بعد أن يجهر بدعوته ويخرج بها من السر إلى العلن ، يستخدم وسائل انتهازية خسيسة للاستيلاء على « المؤسسة » وحين يتم له ذلك لا يكاد يفر منها شيئاً ، ويطلق رفاقه في الأرض ليخططوا العالم (فهو لا يرى سوى لونين اثنين : الأبيض والأسود ، لا درجات ولا ظلال) ، وبعد مائة شهر ينتصر التخطيط في العالم كله ، ويصبح هؤلاء الصغار هم مجلس إدارة العالم ، في الوقت الذي يتفرغ فيه « الأخ » ، ويتساووه الشكوك حول جدوى ما حققه ، ويفتر — وحده — الرجوع عما فعل ، وأن يعيد للعالم والناس ألوانهم العديدة المختلفة الضائعة ، وطبعي الأيواقين المستقيمين من النظام الجديد ، وأن يضيغ صوته الجديد في ضجيج صوته القديم .

هي — عندي — من أكثر أعماله المسرحية ثقلًا وأرتباكًا : تلك شخصيات متشعبة بين الفانتازيا والكاريكاتير من ناحية ، ومحاولة تصوير الواقع من ناحية ثانية ، ثم إنها لا تقف رمزاً معطلة لشيء فأتت لا تستطيع القول بأن « ٥٦ غريبه يعني العمال ، أو أن « دكتور ع الرقيق . أو فكرة كعب أو « ر . م . » يمثل التكنولوجيا في الانتهازيين أو « الملققين الخونة » ، ولا أن « أمهات » يمثل الحلالين المتمسكين بالشعارات ، ولا أن « طعمية » تمثل الحكمة الشعبية .. الخ لا شيء من هذا كله إنما هي شخصيات كارتونية هشة وخاوية ، رخيصة في تملقها للأخ ، رخيصة في التخل عنه والتسكك بمكائدها . ثم هذا « الأخ » نفسه — مزيج من الحق والتسلط والاستمتاع بإسلاف

(٢) من عمود دياب انظر للكتاب : باب الفصح .. هل يتزوج السيد والفكرة .. في مجلة الضوء ، ص ٣٥٣ - ٣٥٨ ، انظر أيضاً : عمود دياب وهذا التعليل الضلال في « أوراق أخرى من الرماد والجسر » ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ١٤٨ - ١٥٢ . وأيضاً : تقدم نص الملائكة ، وروايات الملل ، نوفمبر ١٩٨٦ .

الأخرين وترويعهم ، يبدو تحوله من الإيمان بالتخطيط إلى الشك فيه مفاجئاً وغير مبرر ، كأنما جاء نتيجة تحولات حدثت في عالم آخر لا نراه ولا نعرف عنه شيئاً ، وهو حين يقرر النزول إلى الناس ، ينزل .. مباشرة .. إلى المقامى ليتحدث إليهم ضد النظام الذى يعرف هو — أكثر من سواء — مدى سطوته ، إنه حتى ، لا يحاول تجنب عناصره سراً كما فعل من قبل ، لهذا كله يلقى النهاية التى يستملها ، دون أن يثير فيها الأسمى أو التحطاف .

كان نص المسرحية قد أجيز ، واختار سعد أوديس ممثليه وأجرى تدريباته حتى تمدد موعد الافتتاح، يروى سعد أنه حاول أن يعزل النهاية بحيث يجعل الأخ يهبط من الخشبة إلى الصالة وسط الجمهور ، ومن هناك يرتفع صوته فوق صوت الميكروفن الذى يذيع خطبه القديمة ، لكن يوسف إدريس اعترض على تلك النهاية ، وتم الاتفاق على أن يحكمها بينهما المسؤول الكبير في الاتحاد الاشتراكي ضياء الدين داود ، الذى أمر بتشكيل لجنة من قيادات والتنظيم الطليعى، شهدت المسرحية ، وقررت عدم الموافقة عليها .

يكتب ثروت عكاشة عن تلك الفترة : كانت الرقابة على المصنفات الفنية تحت ضغط الظروف السياسية السائدة ، وتطبيقاً للقانون ٤٢٠ لسنة ١٩٥٥ ، بالغة الصلابة والريبة مع المسرحيات المطروحة أمامها ، فترى في بعض الرموز الفنية إسقاطاً على نظام الحكم ، ومن ثم تمنع التصريح بعرضها .. ثم يشعر لبعض الأعمال التى تحمل هو مسؤولية عرضها رغم اعتراض الرقابة ، لكنه تعرض — مقابل هذا الموقف — لحملة ضارية من أجهزة الأمن ومن الاتحاد الاشتراكي، ويحدث بصيفة خاصة — عن وزير الداخلية الذى كان — في ذات الوقت — أمين « التنظيم

الطليعى » في هذا الاتحاد ويواصل « أما المسرحيات التى أيدت فيها رأى الرقابة على المصنفات الفنية فلم تتجاوز — على ما أذكر — رواية « كدابين الزفة » (١) ، ومسرحية « الاستاذة لسعد الدين وهبة ، ومسرحية « المخططين ، للدكتور يوسف إدريس ، التى اتخذت معها حلاً وسلاً بالتصريح بنشرها في مجلة المسرح الصادرة عن الوزارة ، بعد أن أمر الاتحاد الاشتراكي على منع عرضها (٢) .

هكذا كتب الوزير المسؤول آنذاك لقد انعكس تعدد « مراكز القوى » وتصارعها بعد ٦٧ على كل وجوه الواقع المصرى ، بمافيه الثقافة والمسرح بطبيعة الحال : شدة الرقابة على المصنفات الفنية ، ووزارة الداخلية ، وأجهزة الأمن الأخرى ، والاتحاد الاشتراكي وتنظيم الطليعى ، وثمة — كذلك — مسرحيين ، كُتاب ومخرجين ، يسعون بين هذه المراكز كلها ، يستعدونها على منافسهم أو مخالفيهم في الرأى !

إما حين عرضت المخططون في منتصف الثمانينيات ، فقد بدت ثمرة ذابلة جافة ، لا طعم لها ولا مذاق .

وبعد مايو ١٩٧٦ ، بعد عودة حاتم والسيد بدير إلى المسرح ، وتجرت قضية مسرحية « قال الله » نشر جريد الرحمن الشرقاوى هذه المسرحية — من جزمين : الحسين ثلثاً .. وشهداً ٦ في ١٩٦٩ . الجزء الأول في ١٢ مشهداً ، والثانى في ٦ مشاهد ، ولا فاصل بين الجزئين من حيث تتابع الأحداث أو ضرورات البناء — المشهد الأول تمهيد والآخر تعليق على المأساة بعد اكتمالها ، وفيما بينهما تمضى — في تتابع بطيء — مثقل بالتفاصيل المكررة وغير الهامة — مأساة الحسين ، تماماً كما رواها الطبرى في فتوح الأمم والملوك . وقد بدأ كرم مطاوع عمله لإخراجها (في قسمين)

(٣) ثروت عكاشة : مذكرات في السياسة والثقافة ، ج (٦) القاهرة ١٩٨٨ ، ص — ص ٢٨٤ — ٢٨٦ .

وحصل على تصريح الرقابة (مع ضرورة الالتزام بملاحظات سبق أن أبدتها إدارة البحوث والنشر بالأزهر، أمهما عدم ظهور شخصيتي الحسين وزينب على المسرح) في ٨/٤/١٩٧٠، غير أن تصريح الأزهر النهائي بتمثيل المسرحية لم يصل أبداً، وظلت الترتيبات تتقدم وتتوقف، ويتم الإعلان عن موعد عرضها، ثم يرجأ الموعد والمطالبات بالتصريح مستمرة من جانب والتسليف المستمر من الجانب الآخر.

وظل هذا الموقف طوال ١٩٧١، وخلال الشهور الأولى من ١٩٧٢، وما يعني أن هذا السياق - هو ما دار في الجلسة الطارئة التي عقدها مجمع البحوث الإسلامية يوم ٢٢/٢/١٩٧٢ للنظر في إبداء الرأي في عرض مسرحية على الجماهير بعنوان «فار الله» تتعرض لمحنة هامة من التاريخ الإسلامي، كما تعرض لشخصية الإمام الحسين والسيدة زينب وغيرهما من آل البيت.. وبعد أن تلى تقرير أهداه أحد الشيوخ عن المسرحية، وتحدث عدد كبير منهم، وكلهم يطلب بالمنع، ويعدد مساوئ المسرحية رأى المجلس أن المسرحية بما تناولت من موضوع وحوار تعتبر فتحاً لآليات الفتنة الكبرى، كما عرفت بذلك في تاريخ المسلمين، وبمناً لأخطاء تترجج جمهور المسلمين وفتاؤهم من إثارتهما، مما يمثل القول المأثور عن عمر بن عبد العزيز رضى الله عنه تلك نداء طهر الله منها سيوفنا، فلا تلوّث بها السيوف.. كما يرى المجلس أن إعادة مثل هذه الصور إلى أذهان المسلمين في حاضرهم بطريقة العرض المسرحي بخاصة يساعد على تفتيت وحدتهم وتمزيق شملهم وإثارة الفتنة بين طوائفهم وجماعاتهم، ويحدث بليّة في الرأي العام الإسلامي، فوق

أنه يمكن لأعدائنا من الطعن في سلّتنا، واستغلال ذلك في التّيل منا.

بناء على ذلك: قرر المجلس الموافقة على تقرير الفحص الميداني، ومنع عرض هذه المسرحية..

وحين وصل هذا القرار إلى المسرح القوي، فتح حرم مطروح أبوابه أمام الجمهور ليشهد البروفة النهائية، أو ليلة العرض الأولى والأخيرة. لكن الغريب في أمر هذا العمل أن الرقابة عادت لتصبح به في ١٩٧٩، وأعلن عن تقديمه، لكنه لم يقدم. وحتى قبل رحيل عبد الرحمن الشرفاوي - في نوفمبر ١٩٨٧. بإسبايع قليلة، أعلن ثانية عن إعادة تقديمه - بدأت المخرج، ورسدت وزارة الثقافة ميزانية خاصة لتقديمه (ذكرت الأرقام أنها ٢٠٠ ألف جنيه)، أما بعد أن رحل، فلا يعلم أحد لماذا لم يقدم، أو إلى أين انصرفت ميزانيته. ثم لم نعد نسمع عنه حساً ولا خيراً (٩).

أوائل ١٩٧٢: القلق مستبد بالجميع، والتمزق أصاب من الناس ما أصاب، ونحن نخيط وسط الضباب بين تصريحات متناقضة لا ندرى أيها نصدق، وأيها نكذب، وجسد مصر يتقلص انكشافات صغرية متتالية، والعدو جاثم على عرسي الطفلة، وكل شيء أخذ في التحلل والتفسخ، حتى لتبدو رائحة العفن تزكم الأنوف.

وعدد من مثقفي مصر، من هؤلاء الذين يقفون في صف التقدم، والرغبة في مصر أقوى وأفضل، كانوا أكثر الجميع تمزقاً وتملأ (ذلك عهدهم الجرح والسكين!)، فانكبوا جرم إبداء الرأي ورفعوا إلى من يبدعهم الأمر، ووقعوا ما عرفت باسم «بيان توقيف الحكيم» فهدب

(٩) عن نص الحسين ثائراً وشهيداً انظر للكاتب: باتروما حافلة بالشخصيات والفاضل حول خروج الحسين واستشهاده في مساحة الضوء... ص ١٢٣ - ١٥٩. وعن تفاصيل منها انظر: «ملاحقاً عاصياً» أحمد أسامة أبو طالب في مجلة «المسرح»، نوفمبر ١٩٧٩.

عليهم سيف البطش ثقيلاً كريهاً .

وعلى المسرح كان ألفريد هوج يطرح قضية ويدلل عليها . كانت القضية في « جواز على ورقة طلاق » هي تخفى النوايا السيئة وراء الشعارات التي تعنى نقيضها في الممارسة ، والشعار هو تلك الصيغة التي حملت اسم «تحالف قوى الشعب العامل» وكان يدل على أن القيادة دائماً ستكون بين أيدي من يملكون أسلحتها . وأن الأكثر غنى ومهارة ونفوذاً هو من سيؤدي التحالف لصالحه ، تماماً كما استطاع « مراد الأيوبي» أن يقود « زيفب » إلى فراره ، ثم أنكر الثمرة التي تكونت في أحضانها .

وجه الخلاف كان أن تنتشر زيفب لا تنتشر هذه الفتاة إلا حسب فهم واحد : أن ترى بذور المستقبل كلها مجبشة ، وأنها تعيش في عالم لا يمنحها سوى إمكانية واحدة هي الرغشوخ اللثام والدائم . خسرت أسرتها وعملها وطفلها ومراداً هذا صحيح لكن الصحيح أيضاً أنها تملك إمكانية الاستمرار ، ففي وسع من بلغت تلك الدرجة من الوعى أن تلقى مرسلاتها بعيداً عن مراد ، وانه .. طليقتة . وأن تستأنف أيام حياتها . لتصلق باب مراد وراءها ، فيدوى صوته في الذنه وأذناننا ، وتصبح مثل

« نورا » إيسن في واقع جديد .

تلك كانت « جواز على ورقة طلاق » ، وكانت تعرض على « مسرح الحكيم» وهي في قمة تألقها الفني ونجاحها الجماهيري (من إخراج عبد الرحيم الزرقاني) ، وبما إن وضع ألفريد اسمه على «بيان الحكيم» حتى صدر القرار بإيقاف العرض لماذا ؟ لأن المؤلف لم يعد عضواً في الاتحاد الاشتراكي ، فقد أسقطت عضويته !

في ليلة العرض الأخيرة ، جلست — وألفريد — في الصف الأخير . كان صامتاً ، شاخصاً يودع شخصه النابضة بالحياة في لحظاتها الأخيرة . بعدما ألم بالآمه وجراحاته وحمل اسمه اللامع وخرج مع الخارجين .

وحول منتصف السبعينيات كان المسؤولون قد ألحوا في ترويض المسرح المصري وتكليم أظافره ، وتحويله إلى دليل للأحداث ، تالٍ عليها ، وتساقلت أوراق كثيرة من شجرة المسرح الجاد « مات ميخائيل رومان » ، وأرتحل كرم مطلوع وسعد أردش وتيبل الألفي وسوام ، وحوصرت أعمال نعمان عاشور ، وعال سعد وهبة وعلى سالم نحو للمسرح التجاري وبقي محمود دياب يطرق الأبواب الموصدة حتى كادت يداه .. فتهاوى .

محاكمة «عشيق الليدي تشاترلي»

البريطانية المعروفة «بنجوين» في نشرها في إنجلترا نفسها . وحددت موعد إصدارها يوم ٢٥ أغسطس ١٩٦٠ . فيادر مدير النياابة العامة البريطانية بالتدخل للحيلولة دون ذلك ، وأمر الشرطة بشراء نسخة من الرواية المطبوعة من شارع تشاترلي كروس السميء السمعة في لندن الذي اشتهر ببيع الأدب المكتشف ، في حين أنه كان باستطاعته الحصول على أي عدد من النسخ من الناشر لو شاء ذلك .

ولم تكن تلك المرة الأولى في تاريخ بريطانيا الحديث ، التي تتعرض فيها الكتب للمحاكمة . فلب عام ١٩٥٤ قدمت النياابة رجلا اسمه ريتو إلى المحكمة بتهمة نشر الأدب المكتشف . ولم يجد محاموه وسيلة للدفاع عنه أفضل من أن يثبتوا للمحكمة أن هناك كتب تباع في الأسواق تلحق في انحلالها الكتب التي ينشرها ريتو وهذه الكتب هي «جوليا» للناشر ويزابوري و«المغازل» للناشر سكر ووريج و«سبتمبر في كوينز» للناشر متشيسون و

ماذا تلعل الشعوب المتحضرة عندما يأتي فنان أو أديب خلاق بعمل فني أو أدبي يصدم شعورها ويخرج صدرها ويجرح إحساسها ماذا تلعل هذه الشعوب إذا جاءها من يضرع على افكارها التقليدية ومعتقداتها المتوارثة ويقدم إليها مفاهيم جديدة قد تبدو لأول وهلة دعوة للفجور والمجون ؟ إنها بكل بساطة تلجأ إلى أهل العلم والخبرة والتخصص لتلصص لديهم النصيح والرشاد ، حتى لا يستبد بها الفظ الجاحج أو العواطف الهوجاء .

لعل هذا ما نتعلمه من متابعة وقائع محاكمة رواية هـ . لورانس المعروفة «عشيق الليدي تشاترلي» التي ألفها عام ١٩٢٨ ونشرت لأول مرة بعض دور النشر الأمريكية ، دون أن تجزئ دور النشر البريطانية أن تلعل هذا ، والجدير بالذكر في هذا الصدد أن محاكمة رواية لورانس استغرقت ستة أيام بأكملها ، فبعد مضي اثنين وثلاثين عاما على تاليف الرواية فكرت دار النشر

« الصورة والبحث » للناسخ هينمان وه الرجل المسيطر « للناسخ آرثر باركر . وارتعدت فرائس الناسخ ورنر ، فاعترف بأنه مذنب توفير المال واختصارا للوقت . وقامت المحكمة بتفريم الناسخ هتشسون ولكنها برأت الناسخين الثلاثة الآخرين .

وكانت هذه المحاكمات سببا في شعور الناسخين والأديباء والمفكرين والمثقفين بالقلق والاستياء ، فقاموا بالضغط على الحكومة حتى أدخلت بعض التعديلات على قوانين النشر المتصلة بالأدب المكتشف . الأمر الذي يعتبر مكسبا للناسخين والناسخين على حد سواء . ومنها ضرورة النظر إلى الكتاب أو العمل الأدبي ككل قبل إصدار الحكم عليه . وحق الناسخ في أن يدفع عن نفسه التهمة ببراءة القصد من وراء النشر ، وتحديد نوع العقوبة ومداها ، وحق كل من المؤلف والناسخ في الاستئناف . ولعل أهم تعديل أجرى على القانون القديم يقضى بدم الإدانة في « حالة التلثيت من أن نشر المادة موضوع الخلاف له ما يبرره من حيث المصلحة العامة تأسيسا على مصلحة العلم أو الأدب أو الفن أو التعليم أو الأهداف الأخرى العلمية التي تهتم الناس وتشغل بالهم . وكان لهذا النص آثار بالغة الأهمية ، فقد اضطر القضاء والمحكمة في شئون الفكر والأدب إلى الاستماع إلى شهادة الخبراء قبل إصدار أى حكم فيها . وهذا ما فعلته محكمة الأديبالييل الشهيرة في لندن عندما نظرت قضية رواية « عشيق اللبدي تشاترلي » فقد استمعت إلى شهادة خمسة وثلاثين متخصصا مرموقا في الأدب والتأليف الروائي والنقد والملاهوت والتربية والتعليم . ولم تجد النيابة واحدا منهم على استعداد لأن يؤازرها ، فضلا عن أن الدفاع جهز قائمة بأسماء ثلثمائة خير لامع كانوا جميعا على أهبة الاستعداد للشهادة في صالح الكتاب فيما

لو طلبت المحكمة شهادتهم وتطوع الكثيرون منهم لكتابة خطابات . التأييد للرواية ضد الذين يحاكمونها حتى المحلفين انقسموا على أنفسهم . ورأى تسعة منهم أن المحكمة أخطأت في نظر القضية في حين أصرت ثلاثة فقط على أن الكتاب ينطوى على الفسق والتفكك .

ورواية د . هـ . بوراوس غاية في البساطة ، فهي تدور حول سيدة من سيدات المجتمع الراقى اسمها اللبدي تشاترلي متزوجة من رجل أعمال ثرى ولكنه كسيع وعاجز عن أن يرضيها جنسيا ، فتعشق الذى يعمل في خدمتها . وهى قصة يروى المؤلف تقاصيلها الجنسية المثيرة بصراحة تامة ويدون حياة أول حبل .

ولفاته الجلسة الأولى في ٢٠ أكتوبر :

بدأت المحاكمة يوم ٢٠ أكتوبر ١٩٦٠ وافتتح الجلسة المستر جريفت جونز كبير مستشاري الخزانة في محكمة الأولديبالييل . وكان قصص الاتهام خاليا تماما رغم أن الادعاء كان يشير إلى المتهم المائل فيه وهو دار بنجوين للطباعة والنشر . فالمحكمة لا يمكنها أن تحاكم المؤلف لأن المؤلف مات في عام ١٩٢٠ ، أى بعد عامين فقط من كتابة روايته المثيرة للجدل . ولم يكن يعنىها محاكمة أصحاب دار بنجوين للطباعة والنشر . بل كان يعنىها في المقام الأول والآخر محاكمة الكتاب والهبة (وليس الأشخاص) المسؤولة عن نشر مقال المستر جريفت جونز موجه كلامه إلى المحلفين : إن دار بنجوين للنشر طبعته مائتي ألف نسخة من الكتاب لتوزيعها في الموعد المحدد وهو ٢٥ أغسطس ١٩٦٠ ، غير أنها أرجأت التوزيع حتى يتخذ المحلفون قرارهم فيما إذا كان الكتاب تنطبق عليه من

الناحية القانونية الشروط التي تنطبق على الأدب المكتشف ، لم أنه كتاب يجب النفع العام للمجتمع . ثم خاطب المطلقين بقوله : « إنها المطلقون إنني أبداً بتذكيركم بقضية معروفة هي قضية هكلين التي تم نظر القضاء فيها منذ زمن طويل علم ١٨٦٨ والتي كانت الأسس الذي بنيت عليه القوانين الصالحة الخاصة بالأدب المكتشف قال كبير القضاة كوكبيرن الذي نظر في أمر تلك القضية (من المؤكد أن الكتاب سيوجه إلى عقول التسليب من الجندسين بل حتى الأشخاص الأكثر تقدماً في السن بالفكر ذات طابع أشد ما يكون قدارة وشهوانية) وطبق جريث جونز من المطلقين أن يتأكدوا من وجود هذا الجانب في رواية لورانس أو خلوها منه . ثم ذكر المستر جريث جونز المطلقين بالسؤال الذي طرحه كبير القضاة كوكبيرن عن أعمال القراء الذين يحتمل أن تستخدمهم المادة المنشورة ، وعما إذا كانت هذه المادة المنشورة تباع بسعر رخيص يساعد على نشر الفساد أم أن ارتفاع سعرها يحد من عدد قرائها ونوعية هؤلاء القراء . ثم تسأل المستر جريث جونز تساؤلاً بالغ الأهمية : من الذي يضع لنا المعايير التي نحكم بها على الأعمال الأدبية ؟ هل هم التلاميذ والمراقبون ؟ بالطبع لا . وليس معنى أن الكثير من الأعمال الأدبية العظيمة لا يصلح مطلقاً من نواح مختلفة لأن يقرأها المراهقون ، أن نلوم الناشر لها ونعتبره مذنباً في حق الناس ثم طرحت الرجل بعض التساؤلات العويصة : هل صحيح أن الكتاب (أي كتاب) مسئول عن إدخال الأفكار الفاسدة في العقول أم أن الطبيعة البشرية هي في الحقيقة المسئولة عن ذلك ؟ وسلم بحق الأدباء أن يكتب بحرية كاملة ولكنه تحفظ وقال : إن هذا الأدباء عضو في المجتمع الذي يعيش فيه

وقد ثم فإن واجبه نحو هذا المجتمع ألا يصيبه بأى دى من الناحية العقلية والجسدية والروحية . فإذا اصطدمت نوازع الإبداع فيه مع أخلاق المجتمع فإن أخلاق المجتمع ينبغي أن تكون لها الكلمة ، ولكنه عاد ليذكر المطلقين أنهم ليسوا وقياء بل قضاة ، مؤكداً أن حق الأقلية أن تقول ما لا توافق عليه الأغلبية بشرط ألا تلحق بها أية أضرار . وطلب كبير مستشاري الخزائن المطلقين ألا يفتشوا في قلوب الناس ومخائيرهم فيبحثوا عن نوايا الناشر أو المؤلف . كما طالبهم بضرورة النظر إلى العمل الأدبي ليس كأجزاء متفرقة قد يجد فيها الثراء فحشا وتهنكا ، بل ككل متكامل ووحدة واحدة . ولم ينس المستر جريث جونز - بالرغم من أنه يمثل الادعاء - أن يشير إلى التغيرات التي تطرأ على الذوق الأدبي من عصر إلى عصر . فمصرنا الراهن يسمح بنشر أشياء لم يكن يحال من الأحوال مسموحاً بها في عهد الملكة فكتوريا ولهذا فراه يناشد المطلقين أولاً أن يقرأوا الرواية من الألف إلى الياء وثانياً أن يمتنعوا عن مناقشتها من وجهة نظر فكتورية عتيقة تتسم بالترتم وضيق الأفق .

ويصل المستر جريث إلى مريبط الفرس فيقول إنه لا يشك في عظمة ه . هـ . لورانس كاديب وأن روايته موضع الخلاف لا تخلو من القيمة الأدبية المحدودة ومن ثم فإنه يمتنع على المطلقين أن يقرروا عما إذا كانت هذه الرواية تتضمن فحشا يلقى ما لها من قيمة أدبية . ويعطينا أمثلة على هذا الفحش في العمل والقول ، قائلاً إن اللبدي تشالتي التي تشرع بالإحباط بسبب عجز زوجها الجنسي عقب إصابته في الحرب العالمية الأولى ، وجدت في الجنائين الرجل القادر على إضباغ شهوتها في حجرة النوم وحجرة بالسطوح وعلى بطانية في كوخ وتحت شجيرة وفي العراء في الغابة وتحت المطر المنهمر . وأجس جريث

المواضع التي يصف فيها لورانس في روايته التعليمية الجنسية وصفا تفصيليا كاملا ودقيقا فوجد أنها لا تقل عن ثلاثة عشر موضعا ، فضلا عن أنه أحصى الكلمات التي تردت في طول الرواية وعرضها ثم قرأ على الحاضرين الكلمات التالية التي سطرها لورانس ليفتح بها روايته :

« لقد جاهدت دوما أن افعل نفس الشيء وهو أن اجعل من العلاقة الجنسية شيئا سليما له قيمته وليس شيئا يدعو إلى الخجل وتمثل هذه الرواية أقصى ما وصلت إليه في هذا السبيل . »

ثم بدأ الدفاع دفاعه بأن أشاد بالدور الثقيل العظيم الذي لعبته دار نهجوين للنشر منذ إنشائها عام ١٩٢٥ في نشر عيين الأدب الإنجليزي والعالمي بأزدهار الأسعار بين طبقات العمال والفقراء ، مبينا أن بريطانيا هي الدولة الوحيدة في كل العالم المتحضر التي حظرت نشر الرواية في نصها الكامل ، في حين قامت أمريكا والدول الأوربية بنشرها دون أدنى حذف ، الأمر الذي أدى إلى تسرب بعض النسخ إلى السوق البريطاني . وتناول الدفاع العيوب التي شابت قانون المطبوعات القديم فلخصها في ثلاثة عيوب استطاع المشرع إصلاحها في قانون المطبوعات - الجديد الصادر في ١٩٥٩ ويمكن العيب الأول في القانون القديم في السماح للدعاة بإبراز الفقرات التي يرى أنها تتطوى على الإباحية بغض النظر عن السياق العام الذي وردت فيه ، في حين أن القانون الجديد لا يسمح بذلك . والعيب الثاني أن القانون القديم كان يأخذ في الاعتبار ما قد تتركه الأعمال الأدبية من أثر منحل في نفوس طلبة المدارس والمراهقين والمراهقات . ومعنى هذا أنه جعل من مثل هؤلاء الصبية معيارا للحكم على الأعمال الأدبية . ولو أن الأمر كذلك لتوقف نشر كثير من الأعمال الأدبية العالمية التي لا تخلو بعض أجزائها من

بعض مظاهر الإباحية ، مثل مسرحية هاملت لشكسبير وحكايات كافنغري لنقصوس أما العيب الثالث فهو أن القانون القديم لم يفرق بين الأدب المحترم والأدب المكشوف . فالقائد والدارسون يطمون أنه يفرض أن هناك إباحية في بعض الأعمال الأدبية ، فإنها لا تعدو أن تكون إباحية ظاهرة فقط ، حيث أنها تستخدم في تحقيق هدف أو رسالة أكبر من مجرد الإباحية ، في حين أن الأدب المكشوف يستخدم الإباحية كهدف في حد ذاته والقدارة من أجل القدارة .

وينتقل الدفاع إلى توضيح أدب لورانس وموقفه من الجنس فبيّن إيمانه العميق بالزواج كنظام اجتماعي وأن هدف المؤلف من رواية « عشيق اليندي تشلتري » هو التأكيد على أن التهتك والإباحية لا يمكنهما أن يكونا بديلا عن الحب والعلاقة الزوجية الدائمة . وذكر الدفاع أن لورانس في روايته يهاجم التضييع وما خلفه من شرور ونتائج مدمرة ، كما أنه يهاجم الإفراط في تمجيد العقل على حساب الجسد والعاطفة (إشارة بطبيعة الحال إلى أن زوج اليندي تشلتري رجل الأعمال الواسع الثراء شديد النشاط من الناحية الذهنية ، كسبح من الناحية الجنسية ، وعاجز من الناحية الجنسية) . قال الدفاع إن لورانس يؤمن بأن الحب هو الرباط المقدس الذي يربط بين جسد الرجل والمرأة ، وأنه ليس هناك ما يدعو إلى الخجل من رغبات البهمن التي يكرسها نظام الزواج . وأضاف الدفاع أن الإغريق والرومان تنبهوا إلى قسمة هذه العلاقة ، فلما جاءت المسيحية في القرون الوسطى زعزت في نفوس المؤمنين بها الإحساس الدفين بأن الجنس خطيئة . ورد الدفاع على قول الادعاء أن هناك ما لا يقل عن ثلاثة عشر موضعا في الرواية تصف العلاقات الجنسية وصفا تفصيليا دقيقا ، بأن الادعاء لم يفهم هذه المواضع

الروائية على حقيقتها ، فلو أنه تمنع فيها لوجدنا عاجزة عن إرضاء العاشق والعشيقة اللذين بدوا يحيان بعضهما البعض حباً حقيقياً بعد فترة من انغماسهما في الإباحية ولذات الجسد . وهكذا تنتهي الرواية باستشراف علاقات عاطفية سوية تتسم بالصحة النفسية تتطور تطوراً بطيئاً ومطرداً نحو الاستعداد للزواج ، وإقامة علاقات زوجية دائمة وثابتة ووطيدة .

ويخلص الدفاع إلى القول بأن وظيفة الروائي المخلص تتجلى في رسم صورة صادقة للمجتمع وتبيان الشرور الاجتماعية السائدة فيه . وهذا ما يفعله المؤلف في روايته التي لا تقع بهال من الأحوال تحت طائلة القانون فهي فضلاً عن قيمتها الأدبية والفنية ، تعود بالنفع على المجتمع . ويذهب الدفاع على نحو متكرر (على كلمة يطبق) أن يظهر هذه الأفكار مما علق بها عبر الأجيال من قديم لا مبرر له . وإخيراً طلب الدفاع من القاضي ألا يسمح للمحلفين بقراءة الرواية على راحتهم في بيوتهم وأصر على أن يقرأ كل محلف الرواية على مقعد جلدى وفي حجره المضمصة له داخل مبنى المحكمة .

وقائع الجلسة الثانية في ٢٧ أكتوبر :

لم تكن الجلسة الثانية التي عقدت في ٢٧ أكتوبر محكمة لرواية « عشيق اللبدي تشلتارلي » بقدر ما كانت حواراً أدبياً متمتعاً بارتفاع المستوى أدلى فيه الخبراء والمتخصصون بأرائهم في قيمة الكتاب . كانت مظارعة أدبية وفكرية قد لا نجد نظيراً لها في تاريخ الآداب العالمية فقد خف للدفاع عن الكتاب نفية من أهم كتّاب إنجلترا وعلمائها ، ومنهم رجال دين بارزون ويكفي أن نستعرض أسماء الذين أدلوا بشهادتهم في اليوم الثاني حتى ندرك مدى رغبة شأو المدافعين عن الكتاب وهم ١ - جراهام

هوف المحاضر في الآداب الإنجليزية بكلية كرايست كرايدج بجامعة كامبردج ٢ - هيلين جارلر المحاضرة في الآداب الإنجليزية بجامعة أكسفورد ٣ - جون بنيت المحاضرة في اللغة الإنجليزية بجامعة كامبردج ٤ - الروائية الشهيرة ريبكا وست ٥ - الدكتور جون روبنسون أسقف ويلز ٦ - فكتور ليفيان ينتر أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة نوتنغهام ٧ - السير إيميرين ويلفان مدير شركة بنجوين للطباعة والنشر ٨ - الكاهن ١ - ستيفان هومكسون ٩ - ويتشارد هوجز المحاضر في الآداب الإنجليزية بجامعة ليسبر ، وإن شقيق المقام ، سوفي فشرطني إلى الاكتفاء باستعراض شهادة البعض دون الآخر . وسوف أسمى قدر طاقاتي أن يكون هذا العرض ممثلاً لكافة الاتجاهات وأهم الشخصيات .

كان أول من استدعته المحكمة للشهادة بناء على طلب الدفاع هو جراهام هوف مؤلف كتاب « الشمس المظلمة : دراسة عن د . هـ . لورانس ، قال هوف : أن لورانس واحد من أهم الروائيين الإنجليز المحدثين ، وإن نحو ثمانمائة كتاب ألقت عنه حتى ذلك الوقت ولكن إن « عشيق اللبدي تشلتارلي » ليست أحسن أعماله الروائية التمسمة ولكنها في نفس الوقت ليست أسوأها ، فهي في نظرة تأتي في المرتبة الخامسة وعندما سئل إذا كان لورانس ألف روايته كذريعة يغطي بها مقصده الحقيقي ، وهو نشر ما فيها من فحار جنسية ، أجاب بأنه من غير المطول أن يكتب كتاباً من ثمانمائة صفحة كمجرد مستار لنشر صفحاته الجنسية التي لا يزيد عددها عن ثلاثين صفحة . وعن اتهام هذه الصناعات الثلاثين بالإباحية يقول هوف : « يصعب أن نجد أية إباحية هنا : فإباحية في ديبته لورانس بشدتصحيح

أن بؤرة الرواية عبارة عن موقف زنا . ولكن هذا موجود في الكثير جدا من الأعمال الروائية الأوروبية منذ (الإلياذة) ، وأضاف ذلك الخبر أن للمواقف الجنسية في الرواية وظيفة ، فهي تبين ما طرأ على شخصية الليدي تشاتلرلي من تطور من حيث أنها بدأت تدرك طبيعتها وتصبح على وعي بها وأكد هوف أن استخدام لورانس بعض الكلمات السوادية الخاصة . بالجنس لا يهدف إلى الفجور والتهتك ، ولكنها محاولة من جانبهم تكون فاشلة . لتظهر هذه الكلمات من إيماءاتها الدونية الفلحشية . وهذا هو هذا هو الدليل على أنه ليس في العملية الجنسية ما يشين على الإطلاق . وأردف هوف أن المؤلف كتب عشيق الليدي تشاتلرلي ثلاث مرات وأن النسخة الأولى في الرواية خلت من الفقرات الجنسية . فضلا عن أنه فكر في اجتياز عنوان آخر لروايته هو « الحنان » ولكنه عدل عنه . وتناقص الادعاء أسلوب لورانس الذي يعتمد على تكرار بعض الالفاظ تكرارا شديدا يصل إلى عشرين مرات في حين ضيق ، فاق هوف بأن هذا التكرار سمة مميزة لأسلوبه وليس فيه ما يشوب من الناحية الأدبية ولكنه اعترف بأن التوفيق بجانبه في هذا التكرار أحيانا ، كما اعترف بعدم واقعية الحوار الغريب الذي دار بين الأكاديمي العالم المستر مالكوم والد الليدي تشاتلرلي وبين مملوكه الجنائني عشيق إيتنمفلا يعال أن يتضاحك الأب الأكاديمي مع عشيق إيتنم ويعترف له بقوة الياء التي استطاع بها أن يشعل فتيل الجنس في جسدها .

واستدعيت الناقدة المعروفة هيلين جارفيس مؤلفة بعض الكتب النقدية المعروفة عن ت . س . إليوت وجون دون وغيرهما شهدت بأن د . هـ . لورانس واحد من أهم خمسة أو ستة أدباء إنجليز في القرن العشرين . وقالت عن روايته : « أرى أنه كتاب يلفت النظر للغاية . غير

أني لا اعتقد أنه من أعظم الأعمال التي كتبها لورانس وإن اتسمت بعض فقراته بفقر كبير من الجدارة والاستحقاق بل إن هذه الفقرات من أعظم ما سطر على الإطلاق . » وتوافقت آراؤها في الرواية مع آراء هوف فذهبت إلى أن هدف لورانس من تكرار بعض الالفاظ التي يعتبرها المجتمع فاحشة هو رغبتة في تطهيرها من تداعيات الفحش التي ارتبطت بها من كثرة الإستخدام عبر الأجيال فضلا عن أنها أكدت أن لورانس أراد بتكراره لئيل هذه الالفاظ أن يقول أنه ليس هناك أي شيء مضجل في ممارسة الجنس .

ثم استدعى أسقف وولوتش فجاءت شهادته لصالح لورانس الذي أعلن إنكاره للمسيحية وسخر منها في بعض كتاباته قال الأسقف إنه تخرج في كامبردج وأخذ شهادة في اللغات الكلاسيكية ودرس اللاهوت وعلم الأخلاق وحصل على دكتوراة في الفلسفة وسجل بوصفه رجل دين من رتبة الزايا الأخلاقية للرواية فأجاب قائلا : « لست أريد أن ألق موقف من يتعين عليه في المقام الأول أن أبرز المزاي الأخلاقية في هذا الكتاب . واضح أن لورانس لم يحكم على الجنس من منظور مسيحي وإن نوع العلاقة الجنسية التي يصورها في كتابه ليس بالضرورة ذلك النوع الذي اعتبره نموذجيا . غير أنني أرى بجلاء أن ما يسعى لورانس إليه هو أن يصور العلاقات الجنسية على أنها شيء مقدس . واستشهد الأسقف برأي كبير الأساقفة ولم تعمل لتوضيح آراء لورانس في الجنس . يذهب كبير الأساقفة إلى أن السبب الذي يجعل المسيحيين يمتنعون عن التنكيت عن الجنس هو نفس السبب الذي يمتنعون من التنكيت عن الروح القدس . فكلاهما مقدس . ويرى أسقف وولوتش أن لورانس في أدبه يصور قداسة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة

وإننا نخطئها إذا قلنا أنه يصور الإباحية الجنسية من أجل ذاتها فكتابه في حقيقة الأمر هجوم على الإباحية ودعوة إلى إقامة علاقات جنسية دائمة وصحية بين البشر . فمضنا عن أن لورانس يبدع أحيانا في وصف جمال الطبيعة بصورة قل أن نجد لها نظيرا . واعترف الأسقف أن لورانس ينكر المسيحية ولكنه قال إن « عشيق الليدي تشاتلر » رواية ينبغي على كل المسيحيين قراءتها ومن الواضح أن شهادة الأسقف أثارت ممثل الادعاء المستر جريفت جونز الذي قلعه بشيء من الخضونة من وقت لآخر .

وقائع الجلسة الثالثة في ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠

في اليوم التالي الموافق ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ استمكت المحكمة شهادة « ريتشارد هوجس » صاحب الكتاب المعروف « فوائد التعلم » كما استدعت المحكمة للشهادة بناء على طلب الدفاع ناظر مدرسة اسمه فرانسيس كامبريس والأنسة سارة بيريل جونز مدرسة الكلاسيكيات بمدرسة كيلي للبنات وتبعهما الدكتور س . ف . للورث وكتاب السير وفرنسيس وليامز للنجم التلفزيوني والكتاب البريطاني الذي جابت شهرته الأفق إ . م . فورستر صاحب الرواية الدائمة الصيت « رحلة إلى الهند » وحضر جتكنز عضو البرلمان البريطاني والمؤرخ الأدبي الكبير والتر لين والأنسة أن سكوت جيمس المحررة ببعض المجلات والدكتور جيمس هيمنج المتخصص في علم النفس التريوي وسوف نكتفي بشهادة إ . م . فورستر في هذا المقام نظرا لضيق المكان .

وعندما نهى عن إيراد هورجن فورستر يد الاسم غريبا على الاسماء فالعالم لا يعرفه باسمه الكامل ولكنه يعرفه باسمه الأخير . ويظهر الاهتمام على وجه الخصوص

عند إعلان قائمة الدرجات العلمية الفخرية المنوحة له وزاد هذا الاهتمام عندما عرف الجميع أنه مؤلف رواية « رحلة إلى الهند » ، التي تحولت إلى عمل مسرحي كان يعرض آنذاك على خشبة أحد مسارح لندن . وسئل فورستر عن علاقته بلورانس فقال إنه كان يقابله كثيرا في عام ١٩١٥ ، ويغم أنه توقف عن مقابله بعد ذلك فإن صلتهم لم تنقطع . شهد فورستر بمكانة لورانس في الأدب المعاصر كله . وأضاف أن رايه القديم فيه لم يتغير ، فهو لا يزال يعتقد أنه أكثر الروائيين انصافا بالخيال في الجيل كله . وعن « عشيق الليدي تشاتلر » كعمل أدبي قال : « أرى أن هذه الرواية تتمتع بمزايا أدبية رفيعة للغاية . ولعلني أضيف أنها من بين روايات لورانس قد لا تكون الرواية التي أحمل لها الإعجاب أكثر من غيرها . فأننا فيما اعتقد أحمل هذا الإعجاب لراويته (ليزاء وعشاق) . وعن وجود عنصر بيوريتاني أخلاقي متمزج في أدبه الروائي قال إن مثل هذا العنصر لا يجب موجوده رغم ما قد يبدو على هذا من مفارقة تتعارض مع الحرية التي يظهرها عند الفوضى في شؤون الجنس وعقد فورستر مقارنة بينه وبين الكاتب الديني البيوريتاني المعروف صاحب أول رواية في الأدب الإنجليزي على الإطلاق وهي « مسيرة الحاج » فكلاهما يلتهبان بالمواظب وهما يشران بما يؤمنان به من عقيدة . كما شبهه بالشاعر وليلم بليك الذي كان يتوق تغيير العالم بحيث يكون على الصورة ، التي يشتهيها .

« في ختام الجلسة الثالثة تار جدال حامى الوطيس بين المستر جارنر ممثل الدفاع والمستر جريفت جونز ممثل الادعاء حول تفسير قانون الأدب المكتشف الصادر عام ١٩٥٩ ويعد الاستماع إلى وجهات النظر المتباينة انتهت القاضى إلى ما يلي :

(أولا) ليس من شأن القانون الخوض في نية المؤلف أو الناشر . فالمحكمة لا تحكم إيا منهما ولكنها تحكم الكتاب المنشور لما جاء فيه .

(ثانيا) سلم القاضي بسلامة وجهة نظر الدفاع التي تقضى بضرورة ، بل حتمية عقد المقارنات بين الكتاب موضع النقاش وغيره من كتب بهدف التلليل على قيمة هذا الكتاب من الناحية الأدبية .

(ثالثا) سلم القاضي بسلامة وجهة نظر الدفاع الداعية إلى ما لحا مؤرخا على الجو الفكرى والأدبى من تغيرات ، فالعمل الأدبى الذى كان مرفوضا فى العصر الفكتورى أو حتى منذ عشرين عاما ، لم يعد مرفوضا الآن فى العديد من الحالات .

(رابعا) اعترض القاضي على عرض المقارنات بين الكتاب المتهم وغيره من الكتب إذا كان الهدف منها التلليل على نشر كتب تتضمن درجة من الإباضية قد تقل أو تزيد عما فى الكتاب موضع الاتهام .

(خامسا) أقر القاضي مبدأ استدعاء الخبراء والمتخصصين للإدلاء بشهادتهم فيما يتعلق بقيمة العمل الأدبى ، غير أنه أكثر عليهم الحق فى الشهادة إذا كان العمل مثار النقاش يخدم مصلحة الجمهور ويعود بالنفع العام . فهذه مسألة يقررها المحلفون وبعدهم .

وقائع الجلسة الرابعة فى ٣١ أكتوبر ١٩٦٠ :

فى اليوم الرابع الموافق ٣١ أكتوبر ١٩٦٠ تم استدعاء خبراء آخرين ، فكرر دفاعهم عن الرواية : الناقد المعروف راييموند وليامز الأستاذ بجامعة أكسفورد - نورمان سلفتن جون ستيفنيس المحامى المتخرج من جامعتى أكسفورد وكامبردج - ج . و . لامبرت المحرر فى السندائى تايمز - السير آلن لين مؤسس درا بنجوين للنشر - القس

ت . و . ميلفريد - الناقد المرسوق البروفيسور كينيث مونز - الصير ستيفنلى أنوين رئيس مجلس إدارة شركة أنوين للنشر - مهن راسل الكاتبة فى السندائى تايمز - الشاعر المعروف س . دى لويس - سلفتن بوتر الذى ألف أول كتاب له عن د . هـ . لورانس - جيفنى آدم سميت المحررة فى نيوزستامان - أدن هيد كلية كنجز كوليدج بجامعة كامبردج - القس دونالد تيتلر مدير التعليم الدينى فى أسقفية برنتجهام - الناقد الأدبى جون كوثيل - س . ل . يونج المحرر الصحفى - هكتور هيث رينجفون المحرر الصحفى فى جريدة الجارديان - الأنسة برناردين وول الكاثوليكية المنشأ وبيبة دير السيدة العذراء فى منطقة بايزويت فى لندن .

سوف نكتفى هنا فى هذه المقالة بعرض لجانب من شهادة هؤلاء الخبراء الكثيرين يقول نورمان سلفتن جون ستيفنلى الذى ينتمى إلى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية أنه يعتبر الرواية كتابا أخلاقيا رغم إنكار مؤلفها للدين المسيحى وأن صاحبها كتبها فى إطار التقليد الكاثوليكي الذى ينظر إلى الجنس على أنه شئ طيب فى حد ذاته ومنته من لدن الله للإنسان ويأسف ستيفنلى لاختفاء هذه النظرة الصحية بسبب قدوم عهد الإصلاح الدينى أى بسبب انتصار البروتستانتية على الكاثوليكية وأوضح الناقد الأكاديمى المعروف كينيث مونز أن رواية لورانس لا تدور حول الجنس الفاضح ولكن حول خلاص الفرد ثم خلاص المجتمع عن طريق الحزن المتبادل بين الرجل والمرأة فى علاقات جنسية مسوية . والمؤلف لا يصف العمليات الجنسية وصفا فسيولوجيا ولكنه يصفها وصفا شاعريا ومن ثم فإنه من الخطأ أن نقول أن وصف هذه العلاقات تنقسم بالمشهود والسادية . وكذا السيد أنوين ذلك فى شهادته إذ قال إن الرواية تدعو إلى ضرورة

استمساك الرجل بإمرأة واحدة وضرورة التصاق المرأة
برجل واحد . وأضاف أتوين أنه لا يعتبر العشيقة
للبيدي تشقارتري إمرأة ناسقة ومتوتكة . ولهب رجل
الدين القس دونالد تيرل أن إلى الرواية تتضمن جوانب
تعليمية ، فهي تساعد الشباب على تحقيق النضوج
والإحساس بالمسؤولية في الممارسات الجنسية . ثم دار
حوار مستفيض بين الدفاع والشاهد عن موقف لورانس
من نظام الزواج كما أقرته الديانة المسيحية فلورانس
يرى أن هذا النظام حجر الزاوية في الكنيسة المسيحية ،
وأن هذه الكنيسة سوف تنهار بدونها . وليس لبل على ذلك
من أن لورانس يقول :

« إذا عدنا استقرار نظام الزواج بشكل خطير
وجعلناه قليلا للخلل والتلكه وإذا نحن حططنا
بديمومة الزواج فإن الكنيسة سوف تنهار . إن أول
عنصر في اتحاد العالم المسيحي يكمن في وشائج
الزوجية ورباطها . هذا الرباط هو الأسس الذي
يستند إليه تماسك المجتمع المسيحي . وإذا عن لنا أن
ندمر هذا الرباط فسوف نرثد إلى سيطرة الدولة الكاملة
على مفردات الأفراد . تلك السيطرة كانت موجودة قبل
ظهور المسيحية » . ويضيف لورانس قوله : إن نظام
الزواج هو أعظم إضافة أضافها المسيحية إلى حياة
الإنسان الاجتماعية . وأنهى اليوم الرابع في المسامكة
بشهادة الأنسة برناردين وول التي شدت إليها انتباه
الجميع . قالت هذه الأنسة في شهادتها أن النسخة الكاملة
في الرواية تفوق بكثير في أهميتها للنسخة المهدية الخالية
من الفقرات الجنسية ، لأن النسخة الكاملة توضح فيما
توضح ، التناقض الموجود بين امتلاء الحياة الثقافية
وخواء وإفلاس الحياة الصناعية . وهي إحدى النقاط
الهامة في الرواية .

وقائع الجلسة الخامسة في ١ نوفمبر ١٩٦٠ :

تحدث مستر جيرالد جابندر في جلسة اليوم الخامس
الموافق ١ نوفمبر ١٩٦٠ قائلا : أن دار بنجوين للنشر
عندما قوت نشر رواية « عشيق البيدي تشقارتري » كانت
تدرك سلفا أن النابية قد ترفع قضية ضدّها . ولكنها
حرصت على نشرها اقتناعا منها بأنها رواية نظيفة وأدب
رائق يعود بالنفع على الناس ، وليس به من ضرر لهم ، ولو .
كان الريح وجده هدف الدار ، لا مكتها نشر النسخة
الخالية من الفقرات الجنسية داخل بريطانيا والنسخة
التي تحتوى الفقرات الجنسية المعترض عليها خارج
بريطانيا ، فتتحقق بذلك الأمان والريح معا . ولكن إقدامها
على نشر الرواية دون حذف كان مسالة ميذا . وأضاف
الدفاع أن قانون ١٩٥٩ جاء لحماية الأدب الحق من
الأدب المزيف والكتابة الراقية من الأدب المكشوف وأبرز
الدفاع أن الخبراء والمتخصصين الذين ادّوا بشهادتهم
لصالح الرواية ليسوا مجرد أناس يعيشون في برج عاجي
سجناء تخصصاتهم ، ولكنهم أناس لهم خبرة واسعة
بالحياة ويستطيعون التمييز بين الصالح والطالح والذائع
والضار . فمنهم القناد وأساتذة الجامعات والمدرسون
ونظار المدارس ومؤلف الروايات والشعراء ورجال الدين
والمعاملون في حقول السياسة والصحافة هم نخبة من
صفوة الشهود لا نظير لها في أية محاكمة . وحتى لا يتأثر
الشهود ببعضهم البعض ، استدعت المحكمة كل شاهد
منهم على حدة دون أن يطم عن شهادة من سبقه شيئا .
فقد استطاع هؤلاء الشهود بآرائهم الناضجة أن يفحصوا
الادعاء ويقضوا أسئلة . والمثلر للدعشة أن يجمع كل
الشهود (كل واحد منهم بطريقته) على النقاط التالية :

١ - أن رواية « عشيق البيدي تشقارتري » عمل أدبي

له أهميته ولكنه لا يتسم بالكمال ، حيث تشويه بعض العيوب والمتاب الفنية ، كما أنه ليس أفضل أعماله . هـ - لورانس ، ومن هذه العيوب فشل المؤلف الذي ينحدر من طبقة العمال ، في تصوير مملك الطبقة الأرستقراطية ويتضح لنا هذا من إخطائه في تصوير والد الليدي تشاتلرلي .

٢ - لا يمكن تقييم أعماله . هـ - لورانس الأدبية دون الإشارة إلى هذه الرواية .

٣ - من الخطأ الحكم على بعض الفقرات أو الأجزاء في الرواية ، فمن الضروري الحكم على الرواية كوحدة عضوية أي ككل واحد لا يتجزأ .

٤ - هدف لورانس من وراء استخدامه للمفردات التي تبدو فاضحة نظيف بطور يريد تلطيفها من ثداهياتها القدرة فالحجب الجنسي الدائم شيء مقصود .

٥ - أن الفقرات الجنسية الواردة في الرواية ليست واحدة أو متكررة كما يزعم الادعاء لمفنها الإباحي الذي يهدف إلى الهجوم على العلاقات الجنسية العابرة التي تقوم على شهوات الجسد فقط ، مثل علاقة « الليدي تشاتلرلي » الجنسية ببعض الطلبة عندما كانت تلميذة تدرس في ألمانيا مثل هذه العلاقات التي تستهدف المتعة العابرة والرخيصة ، شيء يرفضه المؤلف ويستهزئ منه . وهنا يختلف وجهه للعلاقات الجنسية المكتتة القائمة على الحب الدائم والحنان الفطري ، وهي العلاقات الجنسية السوية التي ربطت بين سلبية الذيل الليدي تشاتلرلي والجنائزني الذي يعمل في حديقة زوجها الكبير . ويقول ريتشارد هوجارت أن مثل هذه العلاقات الصمعية تتجاوز رغبات الجسد وتفضي إلى ارتباط الماهقين بوسائل روحية متينة . ومن ثم يتضح أن الفقرات الجنسية ليست تله يتكلم بها لورانس لتأليب روايته ، بل هي جزء لا يتجزأ

من البناء الروائي . ولكن الدفاع اظهر نوعا من التحفظ عندما قرر أن هذا لا يسوغ لأي كاتب هابط أن يحدوحو لورانس .

٦ - إن لورانس يقدر العلاقة الروحية ، ليس للمعنى القانوني أو الديني ، ولكن على أساس التكافؤ الجنسي بين الطرفين بغض النظر عن الطبقة الإجتماعية .

٧ - إن الرواية تعود على الناس بالنفع العام ، ولها قيمة اجتماعية وتربوية إلى جانب قيمتها الأدبية . وأن الفقرات الجنسية المعترض عليها تتضمن بعضا من أبدع ما سطره يراع المؤلف .

٨ - ليس هناك أدنى شك في أمانة لورانس وصدق مقصده .

ثم أوضح الدفاع أن الخلاف الذي نشب بين الشهود كان محدودا للغاية ، واقتصر على نقطة واحدة وهي مدى نجاح رواية هـ - لورانس في تصوير العصر الحديث . في ختام دفاعه الطويل بات واضحا أن مستر جاردنر نجح في التأثير على المحلفين وكسب ثقتهم . وأعقبه الادعاء فحاول دون جدوى أن يزيل أو على الأقل . أن يخفف - من الواقع الطبي الذي تركه الدفاع في هيئة المحكمة . ثم اختتم القاضي جلسة اليوم الخامس بتفخيص وقائع جلسة اليوم الخامس وطلب من المحلفين أن يصدروا حكمهم

وفي اليوم التالي الموافق ٢ نوفمبر ١٩٦٠ انصعدت هيئة المحكمة لتستأنف النظر في القضية لتبقى بكامل هيئتها ببراعة القلاب ودار يتجولين لفحص من التهم الموجهة ضد هـ .

وانتهز الدفاع هذه الفرصة للمطالبة بالتعويض عن الأضرار التي لحقت بدار النظر نتيجة منع الرواية من التداول .

هوامش على دفتر التنوير

هامش أول :

في عام ١٩٠٤ صدرت ترجمة سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥) للإيالة هوميروس من اليونانية ، وعلى صفحة الغلاف ما يلي : (الإيالة هوميروس بحرية نظما ، وعليها شرح تاريخي أدبي ، وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وأدب اليونان والعرب ، ومذيلة بمعجم عام ولها رسن بقلم سليمان البستاني) . وكان صدور هذه الترجمة حدثا في الحياة الثقافية العربية في ذلك الزمان ، فلأول مرة يقوم عربي بتقديم ترجمة كاملة ، نظما ، لإحدى الملحم الأوربية الأساسية ، ولا يقتفى بالترجمة المنظومة ، وما صاحبها من جهد مضن في تطوير اللغة العربية لتأدية المعاني الأسطورية والمجازات اليونانية ، بل يقدم للترجمة بدراسة رائدة ، فريدة ، عن هوميروس وشعره ، ودراسة مقارنة بين آداب العرب واليونان . وإن يتحرك سليمان البستاني مطلقا من الشعور بأهمية عمله ، في هذه الدراسة ، بوصفه وسيطا

يصل قراءه العرب بالثقافة الإنسانية التي ينتمون إليها ، والتي لابد أن تضيف إلى وعيهم ما يزيده شراء ، فزئنه لا يتحرك منظويا على فخر جاهل ، أو نزعة عراقية ضيقة ، بل يتحدث عن هذا التراث من حيث هو الأصل الذي لا يتناقص مع الشعور بالانتماء إلى الإنسانية ، والأصل الذي يقلل التماز مع الموارد مع الآخر ، والذي لم يكف عن هذا الحوار إلا في هصور تخلفه .

ولم يؤرق سليمان البستاني نفسه بالأساطير الوثنية التي انطوت عليها الإيالة ، ولم يخطر على باله أن بعض الجهال يمكن أن يتهمه بالكفر لأنه نقل خرافات الوثنية ، أو ترجم أساطيرها ، بل على العكس يشعر قارئه سليمان البستاني أن تقديره لأهمية عمله لا يقل عن تقديره لقارئة الذي يتوجه إليه بهذا العمل . لقد كان البستاني يعرف أنه يسهم في تأسيس نهضة ثقافية ، ويصرف أن قراءه يتطلعون إلى هذه النهضة وبياراتها . وبقدر ما كان الكتاب والقراء يشتركون في حلم واحد هو استعادة

الحضارة العربية لعلاقتها التي أسهمت بها في التاريخ الإنساني ، فإنهم كانوا يدركون أن هذا الإسهام المتوقع لا يمكن أن يتحقق إلا بالتنوير . وأول خطوة للتنوير هي أن يستبدل العقل بالنقل ، والحرية بالجبر ، والعقل بالظلم ، والحوار بالإبلاء ، والانفتاح بالعرقة ، والإنساني بالعراقى . ويضع ماضى الأنا في موضعه الطبيعى بوصفه حلقة من حلقات تنعيم النوع الإنسانى . ولم يكن يخامر أحد من هؤلاء شك في أن النهضة الأدبية لا تنفصل عن النهضة الفكرية ، وإن هذه وتلك لا يمكن أن تتحقق إلا بحرية الفكر ، والخروج من ظلمة النقل إلى استنارة العقل ، وإعادة فتح باب الاجتهاد ، وتحرير العقل الإنسانى من كل ما يكبله من قيود التقليد ، وأن الحرية كالتدليل أساس العمران ، وذلك منذ أن نادى رفاضة الطهطاوى (١٨٠٦ - ١٨٧٣) بأن « الحرية متطبعة في قلب الإنسان من أصل الفطرة » .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تحتل الحياة الثقافية كلها بصور ترجمة البستاني للإبلاذ في القاهرة . نظرة واحدة إلى دوريات العصر تؤكد ذلك . جرائد : المؤيد والظافر ومصر والوطن والمقطم والأهرام والجوائب المصرية والاتحاد المصري والبصير والإخلاص والعمران والحرية والمذم . ومجلات : المنار والنفيس والهلال ، وغيرها من مجلات مصر وجرائدها ، فضلا عن جرائد الوطن العربي وجرائده ، كلها كتبت عن الترجمة فور صدورهما في شهر يونيو . وفي الشهر نفسه يكتب حوالى مائة من مثقفي العصر وأعلامه للاحتفال بالترجمة ، وتنضم إليهم « لجنة إحياء اللغة العربية » التي كان يرأسها الإمام محمد عبده . ويقام احتفال مهيب في مساء الثلاثاء الموافق الرابع عشر من يونيو عام ١٩٠٤ في فندق شبرا . ويحضر الاحتفال السيد محمد توفيق البكرى

نقيب الأشراف وسعادة سعد بك زغلول المستشار في محكمة الاستئناف الأهلية وسعادة عبد الخالق بك ثروت في لجنة المراقبة القضائية بنظاره الحظانية وأحد أعضاء لجنة إحياء اللغة العربية وسكرتيرها وسعادة محمد بك فريد المحلى من أعضاء لجنة إحياء اللغة العربية وسعادة عمر لطفى بك الحامى بكل مدرسة الحقوق وحضرة الأستاذ الفاضل الشيخ رشيد رضا صاحب مجلة المنار للفراء وحضرة إبراهيم رمزى صاحب جريدة التمدن والعلامة الشيخ إبراهيم الجازي وحضرات . الكتباء الأماجد : محمد أفندى مسعود وحافظ أفندى وعوض أفندى وأصف وعشرات غيرهم .

وبلغت الانتباه في قائمة الحضور دلالتها القومية والإنسانية ، ففى الوالت الذى جمعت القائمة العربى بالأوربي من المؤمنين بوحدة الثقافة الإنسانية ، فإنها جمعت بين الشامى والمصرى والعراقى وغيرهم للاحتفاء بمترجم سورى في القاهرة عاصمة الأمة العربية . وبلغت الانتباه ، أيضا ، تنوع المشاركين الذين يشوزعون بين « المطريشين » و« المعصين » في الاحتفاء بالعلم والطعام ، والاحتفاء بنقل كنوز الإبداع الإنسانى إلى اللسان العربى ، بالمعنى الذى يؤكد سريان روح التنوير في نفوس الجميع .

ويعد انتهاء الأكل وشرب القهوة ، وإف حضرة الفاضل يعقوب صروف المكلف من المحتفلين بالتقديم ، فقال : « لعل احتفالنا هذا أول احتفال من نوعه في ديار المشرق ، وصى أن يكون فاتحة حفلات كثيرة تقام للعلم وإجلالا لقدرد ذويه . ويعد كلمة صروف الطويلة وإف حضرة الأديب الفاضل عزتلى عبد الخالق ثروت بك سكرتير جمعية اللغة العربية . وتلا كتابا مرسلان من فضيلة الإمام محمد عبده (مفتى الديار المصرية ورئيس جمعية إحياء

اللغة العربية) إلى المحتفى به . وكان الأستاذ الإمام قد تخلف لمدر طائفة عن حضور الاحتفال ، فأرسل كتابه بديلا عنه ، ليقراء سكرتير الجمعية التي يرأسها . وجاء في الكتاب :

لحضرة العالم سليمان أفندي البستاني

.....

تمت لك ترجمة الإلياذة لتأبغة شعراء اليونان هوميروس المشهور . ونسجت قريحتك بديلة ذلك الكتاب ، كتاب الترجمة ، فإذا هو ميدان غزت فيه لغتنا العربية شريعتها اليونانية ، فسبت خرائدما وغضت فراثهما . وعادت إلينا في حل من آدابها ، تحمل إلى الأبواب قوتا من لبابها ، وما أجمل ذلك اللقب في زمن ضعف فيه العرب ، حتى عن الرغب في نيل الأدب ، ما ينال منه من كتب ، فضلا عما يكسب بالتعب ، فحق لك الشكر على كل من يصرف قيمة ما واقت لإكمال من العمل ، فقد سددت به ثمة كانت في بنية العلم العربي من عشرة قرون ، فقد أغار قومنا على فوائد الفنون اليونانية في القرن الثالث من الهجرة وما بعده ، ففتروا منها ما كان مخزونا ، ونشروا للناس ما كان مدفونا ، ولم يدعوا غامضا إلا جلوه ، ولا بعيدا إلا اقربوه ، وثالث اللغة العربية بسننهم ذلك ما لم يكن في حسبانها ، فقد صارت لسان العلم والصنعة كما كانت لسان الدين والحكمة .

لكن كان أولئك الأساطين الأولون يرون أن ذلك ما يفرضه الحق عليهم في جانب العلم الذي لا يختلف فيه مشرق عن مغرب ، ولا يتخالف على حقائقه الأهم والمحب ، وقلنا أن ما وراء

العلم من آداب القوم ليس مما يتناسب مع آدابهم ، ليد ما بين أنساب أولئك وأنسابهم ، فلن يمدوا نظرهم إلى ما كان في اليونانية من دواوين الشعراء ، وما صاغته قرائح البلاغ ، فلم تزل اليونانية من عنايتهم ما نالت الفارسية والهندية . وكان مؤمل اللغة منهم ألا يحرروها نفائس ما اخترع اليونانيون كما زينوها بزيئة ما أبدع الهنديون والفارسيون . وبقي ذلك المؤمل في غيب الدهر حتى أتيت ترجم عنه السطر .. فما أقر عين العربية بنيل طليتها . وظهر ما كان منتظرا لشيعتها . أرجو أن ينال كتابك من الإقبال عليه ، والانتفاع به ، ما يكافئ تعبك ، ويبيح هم العالمين على تنقيحك .

هذه الكلمات الدالة لغنى الديار المصرية تنطق بقلانته وتظنرته إلى الثقافة الإنسانية . وقد حرصت على الإطالة في النقل حتى يطلع القراء على تراث محبوب عنهم . ويقرر ما يلتفت الانتباه . في هذه الكلمات ، حرص الإمام على أن تتمثل اللغة العربية (التي يرأس جمعية إحيائها) كل تراث اللغات الإنسانية ، ففى ذلك ما يغنيها ويؤيد من ثرائها فبن كلمات تلفتنا إلى إيمانها بالتطور ، وإضافة اللاحق إلى السابق ، فأعلم في نماء وليس في نقصان عند الإمام ، والأهم تتقدم بإضافة اللاحقين إلى السابقين .. ولا تنطوي الكلمات على شبهة أية حساسية دينية ، كتلك التي دفعت القدماء إلى عدم ترجمة الآداب اليونانية ، أو التي دفعت ابن الزبير إلى كتابة ما كتب عن ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان ، ، فبن حساسة الإمام بالترجمة تتأسس على نظرة عقلانية تعنى ما تصفيه الترجمة إلى لغة القرآن وأساليبها ، بل أن هذه الحساسية

تصل معنى الأدب بمعنى العلم الذي لا يختلف فيه مشرق من مغرب ، ولا يتخالف على حقائقه الأعمم والمغرب) ، وتؤكد البعد الإنساني الذي وصل العرب القدماء ، في فكر الإمام ، بما اخترع اليونانيون والهنديون والفارسيون ، والذي لابد أن يعمل العرب المحدثون بما يبدعه أقرانهم في كل بلدان العالم الإنساني المتقدم من حولهم .

تلك كانت كلمات مفتي الديار المصرية ، وكبير شيوخ الأزهر في هذا الزمان ، احتفاء بترجمة رائدة ، إيماناً من رئيس لجنة إحياء اللغة العربية بأنه لا اكتمال لحياة اللغة إلا بصورها مع غيرها من اللغات ، واقتناعاً بأن هذا الحوار من أحد أسباب التقدم . وذلك في نبرة تستهبل بتخلل الواقع حلم التقدم في العلوم والآداب : بالمعنى الذي أوضحه تلميذ الإمام : الشيخ رشيد رضا في كلمته التي ألقاها في الاحتفال ، والتي قال فيها : « إن الروح الأدبية يسبق في الأمم الروح العلمي والصناعي ، فمتى سميت آداب الأمة ورفى شعورها تحس بجلالتها إلى العلم فتبعته إليه » .

وقد جمع نجيب مترى صاحب مطبعة المعارف ومكتبتها كل ما قيل في هذا الاحتفال من كلمات ، وكل ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء ، عن ظهور الإلياذة ، في كتاب بعنوان « هدية الإلياذة » . قدمه هدية إلى سليمان أفندي البيستاني ، وتركه لنا وثيقة من وثائق التنوير . وثيقة ترينا الفرق بين الأمة عندما تتيقظ فيها روح التنوير . وحلم النهضة ، فيتحرك مطربوها ومعصموها ، مسلموها ومسيحيوها ، مصريوها ومتصروها ، كيئاناً مؤتلفاً ، عتيقاً ، للإحتفاء بما ينطوي على معنى الإضافة . والأمة نفسها عندما يتهددها شبح الإظلام وكابوس التقليد ، فتستبدل بلغة التكريم لغة

التكريم ، ووفرة الاحتفال سطوة مصادرة الكتاب . هل تدفعنا هذه الوثيقة إلى أن نقارن بين ما حدث عند صدور إلياذة البيستاني وصدور ترجمة « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، لذلك المترجم الجليل حسن عثمان ؟ أو نقارن بين الاحتفاء بترجمة الأساطير الوثنية عام ١٩٠٤ والعودة إلى التشنيع على « أولاد حارتنا » (التي سارت ممنوعة من النشر في الديار المصرية) عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨ ؟ وهل تجعلنا الوثيقة الصابغة نشعر بما ينهض عليه الفكر التنويري من أسس وأسف ، فتؤكد ضرورة التواصل مع تراثه ، والانطلاق منه إلى ما بعده . أم نظل نزيد من لبيد :

**ذهب السدين يعلش في الكفافهم
وبقيت في خلف كجلد الأجرب
هامش ثلث :**

بعد الاحتفال بإلياذة البيستاني بثلاث عشرة سنة على وجه التقريب ، وتعدداً في التاسع من فبراير ١٩١٧ . أنشد شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) قصيدة في الحفل الذي أقيم لرثاء الدكتور شبلي شميل أحد رواد التنوير الذين أسهموا في تأسيس التفسير العلمي للكون . ولقد ولد الدكتور شبلي شميل في قرية كفر شميل في لبنان عام ١٨٦٠ ، وهي القرية نفسها التي ولد فيها الشيخ ناصيف اليازجي . ودرس العلوم الطبية في الجامعة الأمريكية في بيروت وأتم علومه في أوروبا . وهناك تأثر بالداروينية التي ذاعت بعد أن نشر شارلز روبرت داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢) نظريته عن التطور بواسطة الانتقاء الطبيعي ، فحاول شميل نقلها إلى العربية في كتبه المتعددة ، ومنها « النشوء والارتقاء » . وكان له من الآراء المتطرفة بالمقيدة الدينية ما أنكره عليه بعض معاصريه الذين اتهموه بالكفر والإلحاد .

ماذا يقول حافظ إبراهيم عن شبيل شميل ؟ وحافظ إبراهيم هو شاعر الإمام محمد عبده الذي كان قد تولى منذ اثنتي عشرة سنة (عام ١٩٠٥) لكن ظلت نكراه لا تقارب فؤاد شاعره . لا يتخلف حافظ عن رثاء شبيل شميل . ولا يخشى من الذين هاجموا الرجل . ولا يتربد في نفى تهمة الإلحاد عنه . وتأكيد صداقته له . ويتنطق قصيدته بجلاله للعالم واحترامه لحرية الفكر وشجاعة المتكلم في المجادلة بما يعتقد . ويرد حافظ على كل من كان يمكن أن يمتابه لأنه يرى رجلا « لا يهذي بهذي الكتاب » فيقول إنه يرى الصديق الوفي والمفكر الحر الذي :

أطلق الفكر في السواحل حرا
مستطعاً يروغ هناك الحجاب
يقزع النجم سائلا ثم يرتد
سد إلى الأرض بلحفا عن صواب

.....

رام إدرارك كنه ما عجزت الضم
س قديما فلم يفر بالطلاب

ويمضي حافظ في قصيدته مؤكدا صداقته لشبيل شميل وما تميز به من خصال القصيدة صاحبها بأنه « كان حر الآراء لا يسرف الخلق » . وتفتتح القصيدة بالإشارة إلى اقتران شبيل شميل من أمثال الهنأجي وزيدان ، دون أن تتضمن بيتا واحدا يقلل من شأن فكر شميل ، بل العكس تعرض القصيدة لحرية الفكر بوصفها إحدى سمات العصر . ولم نسمع أن أحدا جرح على كتب شبيل شميل ، أو أصدر أمرا بمحجها من الأسواق أو أصدر حكما بالسجن على صاحبها ، فقد عاش الرجل معززا محكما ، نشر ما اعتقده ، ورد عليه مخالفوه بما يؤكد معنى التنوير الذي لا يمكن أن يقوم على قمع أو سجن لعقل المفكر - المبدع أبجسده . قصارى ما فعله حافظ

ويتنطق به ، من منظور مخالفته فكر شميل ، أنه افتتح رثاءه بقوله .

سكن الفيلسوف بعد اضطراب
إن ذاك المكون فصل الخطب
لقى الله ربه فتركوا المرء
« ليدنه مسيح الرحاب
فاسترح إليها المجاهد وأمداد
قد بلغت المراد تصب الشراب
وعرفت اليقين وأنبج الحد

في لعينيك ساطعا كالمسهب
ليت شمعى وقد قضيت حياة
بسين شك وحيرة وأرتيب
هل لك اليقين من طريق الشك

شك فلك الحكيم بدء الصواب
وأحسب أن عبارة « شك الحكيم بدء الصواب » هي العبارة المولدة للقصيدة كلها ، ففيها بيت القصيد ومعناه ، وفيها - بالإضافة إلى ذلك - دلالة تشع فتكثف عن استتارة الشاعر . وهي عبارة يتواصل مدلولها مع أصول عقلانية تراثية لم تكن بعيدة عن فكر الإمام محمد عبده الذي استعاد الأصول « الاعتزالية » ، وما يرتبط بها من مبدأ التحسين والتقييد العقليين ، وبضرورة الشك بوصفه المقدمة الأولى للمعرفة اليقينية . وقد كان الجاهل المحتل يقول : « أعرف مواضع الشك وحالاتها الموجبة له ، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له » وقال النظام أستاذ الجاحظ : « لم يكن يقين قط حتى كان قبله شك » .

تري لماذا انقطع هذا التراث العقلاني الاعتزالي ولماذا تدور هذه السنوات التي نعيشها كما لو كانت ثابتة بتقيض استنارة الشيخ الإمام وشاعره الذي ابتدع « الشعرية » ؟ ولماذا أصبح من يتصدون باسم الدين

ثائرة المتدينين ، واتي فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى ، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجمة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديمه للمحاكمة . ويتاريخ ١٤ سبتمبر من العام نفسه ، تقدم حضرة عبد الحميد البنان أفندي عضو مجلس النواب ببلاغ إلى رئيس نيابة مصر ، ذكر فيه أن الاستاذ طه حسين نشر ووزع وعرض للبيع في المحافل والمحلات العمومية كتابا طعن وتعدي فيه على الدين الإسلامي ، وهو دين الدولة . وقد قامت النيابة بالنظر في الأمر ، وأصدرت قرارها بعد الانتهاء من التحقيق . وصاغ القرار الذي صدر في ٢٠ مارس ١٩٢٧ من القاهرة محمد نور رئيس نيابة مصر .

وإن هذا القرار الذي هو وثيقة من وثائق التشوير في تاريخنا الحديث ، يقوم رئيس النيابة بدراسة طعنه للموضوع كله ، ويناقض ما ورد في كتاب طه حسين ، ويحل الجوانب الأربعة التي اقترنت بإقامة الدعوى الجنائية على المؤلف . ويعد أن ينتهي من ذلك كله ، يأتي بفقرة خاصة عن الحكم القانوني ، فيقول إن المادة الثانية عشرة من الامر الملكي رقم ٤٢ لسنة ٢٣ بوضع نظام دستوري للدولة المصرية . نصت على أن حرية الاعتقاد مطلقة ، وبذلك نصت المادة الرابعة عشرة من الدستور نفسه على أن حرية الرأي مكفولة ، وإن لكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك في حدود القانون ، وأخيرا نصت المادة التاسعة والأربعون بعد المائة على أن دين الإسلام دين الدولة ، فكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد أو شرط وحرية الرأي في حدود القانون (أو حرية الرأي التي يسميها القانون) . ويعد أن يتحدث رئيس النيابة عن هذه الجوانب الأربعة تفصيلا (وهي منشورة مع دراسة طيبة

» وما أكثر الأسباب « يحرمون مبدأ الفلك كما لو كانت العقيدة الدينية حسنة طائر تطيح بها نفخة شاك ؟ ومن أين ينطلق هؤلاء الذين يحيطون بنا : يقتسمون ما هو خاص بين المرء وربه ، ويقفون بين الفكر وضميره ، ويحولون بين الأمة ومستقبلها ؟ هؤلاء الذين يخرجون مخالفيهم عن دائرة الإسلام ويضعون كل من خالف اجتهاده تأويلهم في حظيرة الضلالة ، كأنهم وحدهم الفرقة الناجية . هل تقول عنهم ما قال أبو العلاء في امثالهم من الذين رموه بالكفر فاعد لهم كتابه « زجر النابح » أم تريد ما نقراه في اللزومات من قوله :

يرتجى الناس أن يقوم إمام
ناتق في الكتبية الخرساء
كذب الظن ، لا إمام سوى العف
سل مشيرا في صيحه والمساء
إنما هذه المذاهب اسبا
ب لجذب الدنيا إلى السرفساء
٣ — هامش ثالث .

في صباح ٢٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم الشيخ حسنين الطالب بالقلم العالي بالأزهر ببلاغ إلى مصادرة النائب العمومي يتهم فيه الدكتور طه حسين الاستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتابا أسماه « في الشعر الجاهلي » ونشره على الجمهور وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكتب لهذا الكتاب السماوي الكريم إلى آخر ما ذكره في بلاغه . وفي الخامس من يونيو من العام نفسه أرسل لفضيلة شيخ الجامع الأزهر لمساعدة النائب العمومي خطابا يبلغ به تقريرا وفيه علماء الجامع الأزهر من كتاب الله طه حسين المدرس بالجامعة المصرية أسماء « في الشعر الجاهلي » كُتب فيه القرآن صراحة ، وطعن فيه على النبي ﷺ وعلى نسبه الشريف ، وأهاج بذلك

أعدّها خيرى شلمى) يختم التقرير بالحكم التالى :
 إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقا
 جديدا للبحث حدا فيه حذى العلماء من
 الغربيين ، ولكن لشدة تأثر نفسه بما أخذ عنهم
 قد تورط فى بحث حتى تخيل حقا ما ليس بحق أو
 ما زال فى حاجة إلى إثبات أنه حق ؛ فكان يجب
 عليه أن يسير على مهل ، وأن يحاطب فى سيره
 حتى لا يضل ، ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت
 النتيجة غير محمودّة .

وحيث أنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف
 لم يكن مجرد الطعن والتحدى على الدين بل إن
 العبارات الماسية بالدين التى أوردها فى بعض
 المواضيع من كتابه إنما أوردها فى سبيل البحث
 العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها . وحيث
 أنه من ذلك يكون القصد الجهنائى غير متوافر
 فذلك تحفظ الأوراق إداريا .

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة فى ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧

وانتهى التحقيق بتبرئة طه حسب ما نصّب إليه بقرار
 من رئيس نيابة مصر ، رغم كل البلاغات المقدمة من طالب
 الأزهر وتقرير علماء الجامع الأزهر وخطاب شيخ الجامع
 الأزهر وبلاغ عضو مجلس النواب . ولم يتبرّد رئيس
 النيابة فى الإشادة بالمؤلف (المتهم) الذى له فضل لا ينكر
 « فى سلوكه طريقا جديدا للبحث » ، ولم يتبرّد فى تأكيد أن
 المؤلف (لا المتهم) كتب ما كتب « فى سبيل البحث
 العلمى » و مع اعتقاده أن بحثه يقتضى منه ما فعل « .
 صحيح أن رئيس النيابة لا يوافق المؤلف على أفكاره ،
 ولكنه لا يصفه مرة واحدة بأنه « عميل » أو « منحرف »

أو غير ذلك من الصفات التى كانت السلطة السياسية
 تستخدمها فى الحديث عن مخالفاتها فى الاتجاه ، فى
 العهدين الماضيين . ولم يستخدم رئيس النيابة عبارات
 الطالب الأزهري أو صفات المؤسسة الدينية التى رمت
 المؤلف بصفات الكفر ، ناهيك عن تهمة الإخلال بالنظم
 العامة ودعوة الناس إلى الفوضى ، مما يلحق إلى التاويل
 الجنيل لإطاعة أولى الأمر التى تعنى عدم الخروج على
 الأئمة وإن جاروا . لم يستخدم رئيس النيابة هذه الصفات
 أو تلك ، بل تحدّث عن المؤلف (لا المتهم) بكل تقدير
 واحترام ، وفى سياق لم ينس لحظة نصوص دستور ٢٢
 التى كللت حرية الاعتقاد « بغير قيد ولا شرط » ، والتى
 تصون هذه الحرية وتحميها بالقانون ، فى ديار مصرية
 تعرف معنى احترام القانون وسيادته التى تعلو على كل
 الأفراد والمؤسسات ، بما فى ذلك رجال المؤسسة الدينية
 نفسها ، فلا أحد فوق القانون ، ولا حساب لأحد من أبناء
 الأمة إلا أمام قاضيه الطبيعي الذى لا هو بالعسكري
 ولا الدينى .

وإن ظل دستور ١٩٢٣ ، وفى حدود القانون الذى يكفل
 الحرية ويصون ممارستها من أعضائها ، ظل طه حسين ،
 فى وظيفته بالجامعة ، ولم يتبرّد فى أن يبدأ سلسلة من
 المقالات المتلاحقة بعنوان « بين العلم والدين » ابتداء من
 العدد الثانى من مجلة « الحديث » ، وذلك من قبل أن
 يصدر رئيس النيابة قراره بتبرئته مما هو منسوب إليه ،
 بحوالى شهر ، وظل يواصل نشرها إلى ما بعد صدور قرار
 النيابة بحوالى ثلاثة أشهر من عام ١٩٢٧ . وقد أعيد نشر
 هذه المقالات ضمن كتاب « من بعيد » الذى صدرته طبعته
 الأولى بعد ذلك بسنوات عام ١٩٣٥ . ويفتح طه حسين
 هذه المقالات بالإشارة إلى ما حدث لكتابه وكتاب صديقه
 على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » حين نهض

للكتابين رجال الدين ينكرونهما ، ويكفرون صاحبيهما ، ويستعدون عليهما السلطان السيلسي . ويؤكد طه حسين أن التناقض بين العلم والدين ، أرباب العقل والدين ، لم يتحول إلى خصومة وعداوة إلا بسبب السياسة التي تدخلت بينهما فافسدت الأمور وأخرجتها عن وجهها المعقول . ويعرض طه حسين لمظاهر هذه الخصومة عبر التاريخ منذ أيام سقراط ، ليؤكد أن الكوارث التي أصابت الخصومة بين العلم والدين وترتبت عليها إنما سببها استغلال السياسة لكل من العلم والدين على الشواء ، فلو أن السياسة تريد أن تتخذ ما تستطيع من الطرق لتتسلط على عقول الناس وتتلقى عواطف الجماهير لما قتل الآتينيين سقراط ، ولما حاول اليهود صلب المسيح ، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى ، ولما أخرجت قريش محمد وأصحابه من ديارهم ، ولما عذب ابن رشد وجليلي ، ولما حرق من حرق وشره من شره من العلماء والمفكرين .

ومن المؤكد ، فيما يذهب طه حسين - أن الإنسانية تستطيع أن تسعد بالعلم والدين جميعا ، وأنها ملزمة إذا لم تستطيع أن تسعد بهما أن تجتهد في ألا تشقى بهما . وسبيل ذلك هو إزغام السياسة على أن تنفق موقوف الحيات من هذين القطبين ، فالعلم نفسه لا يريد الأذى ، والدين نفسه لا يستطيع الأذى ، ولكن السياسة تريد وتستطيع الأذى ، ولذلك تتخذ من العلم وسيلة أحيانا ، ومن الدين وسيلة أحيانا أخرى. وإذا كلفت السياسة عن استغلال الدين والعلم جميعا ، مضى رجال الدين في حياتهم الدينية ، ورجال العلم في حياتهم العلمية ، وانصرف السواد من الجمهور إلى حياته العملية المنتجة منتفعا بالدين فيما بينه وبين آله ، ومنفقا بالعلم في تدبير شؤونه اليومية . هذا الوضع وحده هو الذي يعنى الدين في النفوس ، ويرسخ للعلم مكانته في العقول . وما بين هذا

وذاك تضطلع الجامعة بدورها ، منارة للحياة المدنية الحديثة ومقياس مستقبلها ، من حيث هي « معهد علمي يرى لنفسه الحرية المطلقة كلها في الرأي ، ويرى لنفسه السيادة فيما يدرس وما يشر ، لا يحده في ذلك إلا القانون » . ولكن هناك في مصر من يرمق ذلك ، ومن ينكر الحرية ، فيما يقول طه حسين ، ومن يريد أن تستغل السياسة ما بين الدين والعلم من تعارض ، فلتقلب الدولة رجال العلم حيناً وتضطهد رجال الدين ، أو تقرب رجال الدين حيناً آخر وتضطهد رجال العلم ، وتحتمل في سبيل ذلك من التبعات ما احتملته السياسة المسيحية حين كانت تشرد القسيسين وتهدر دماهم لتمرغ رجال الدولة ، أو العكس أيام حاكم التفقيش حين قربت الدولة رجال الدين واضطهدت رجال العلم .

ويذكر طه حسين ، في سياق ذلك ، ما وقع من خلاف في فهم مناص عليه دستور ٢٢ من أن الإسلام دين الدولة ، فقد رضيت الأقلية المسيحية وغير المسيحية بهذا النص ، ولم ترفيه على نفسها مضاضة أو خطرا . ولكن هذا النص نفسه تحول إلى مصدر فريقة بين المسلمين أنفسهم ، فهم لم يفهموه على وجه واحد ، ولم يتفقوا في تحقيق النتائج التي يجب أن تترتب عليه . أما المستنيرين المحدثين من المسلمين فقد فهموا أن الدستور حين ينص على أن الإسلام دين الدولة فإنه لا يبيد على تقرير الواقع من أن رئيس الدولة في مصر يجب أن يكون مسلما ، وأن شعائر الإسلام يجب أن تقام بعد صدور الدستور كما كانت تقام قبل صدوره . ولم يخطر ل هؤلاء المستنيرين أن هذا النص سيكلف الحكومة واجبات جديدة ، أو أنه سيحدث في الدولة ظلما لم يكن لها بها عهد من قبل ، أو أنه يقضى على حرية الرأي والاعتقاد ، أو يهدد المساواة بين المسلم وغير المسلم في الحقوق والواجبات . ولذلك لم يعارض

المستشيرين في هذا النص حين أعلنت لجنة الدستور أنها ستضعه في الدستور . هم بعضهم بالاعتراض لأنه خشي أن يفهم النص على وجه آخر ، ولكن اللجنة طمأنته ومازالت به حتى وافق ، فبالنص فيه إرضاء لمساواة الأغلبية وطمأننة للشيوخ الذين لهم من يمثلهم في اللجنة ، فهو لا يضر ولا يفيدي إلى خطر . ولكن الشيوخ فهموا النص فيها آخر ، فيما يقول طه حسين ، فهموا أن الدولة يجب أن تكون إسلامية بالمعنى القديم ، وأنها لحزمة بتطبيق الحدود بمعناها الأول . وفهم بعضهم أن الدولة مكلفة بحكم الدستور بحماية الإسلام من كل ما يمس ، وأنها مكلفة أن تصوب على أيدي المحدثين ، وتحول بينهم وبين الاتحاد ، أو تحول بينهم وبين إعلان الاتحاد على أقل تقدير :

ومعنى ذلك أن الدولة مكلفة أن تصو حرية الرأي محوياً في كل ما من شأنه أن يمس الإسلام من قريب أو بعيد ، سواء أصدر ذلك عن مسلم أو عن غير مسلم . ومعنى ذلك أن الدولة مكلفة بحكم الدستور أن تسمع ما يقوله الشيوخ في هذا الباب . فإذا أعلن أحد رايًا أو ألف كتاباً ، أو نشر فصلاً ، أو اتخذ زياً ، ورأى الشيوخ في هذا كله مخالفة للدين ونهبوا الحكومة إلى ذلك ، فعلت الحكومة بحكم الدستور أن تسمع لهم وتعاقب من يخالف الدين أو يمسّه بالطرد أولاً إن كان مؤلفاً ، ثم بتقييده إلى القضاء بعد ذلك ، بإعدام جسم الجريمة كما يقول رجال القانون على كل حال .

ويواجه طه حسين هذا الفهم للنص على أن الإسلام دين الدولة بما فهمه المستشيرين للمسلمين من النص نفسه ، ويوضح كيف أن فهم بعض الشيوخ لهذا النص

إنما هو يسعى لأن يستبدل بسلطة القانون سلطة المؤسسة الدينية ، فيحولها إلى صورة أخرى من « محاكم تفتيش » تطو على الدولة ، فيبقى الأمر إلى أن تتولى هي ترجيع الدولة بدل أن تعمل الدولة نفسها على تحقيق مبدأ الفصل بين السلطات . ويعد أن ينتهي طه حسين من هذه المواجهة يعود فيؤكد أن النص في الدستور على أن الإسلام دين الدولة قد فُرق بين المسلمين المصريين ، وأنشأ في مصروفة سياسية دينية منظمة « تزييد الرجعية وتجر مصر جراً عنيفاً إلى الوراء » . وأنشأ في مصر خاصة وفي الشرق الإسلامي عامة هذه المسألة التي لم تكن معروفة في الشرق الإسلامي من قبل ، أثناء العصر الحديث ، وهي مسألة الخصومة الدينية السياسية بين العلم والدين ، تلك الخصومة التي تقضي إلى التخلف بدل التقدم ، ولقرة المسلمين الذين يكفر بعضهم البعض الآخر بدل وحدتهم التي تقوم على التسامح والمجادلة بالتي هي أحسن .

ويختتم طه حسين مقالاته بأنه لا مفر لنا من أن نعيش عصرنا ، وأن نتطلع إلى الامم ، ونسعى في الطريق التي سلكها من سبقنا إلى التقدم ، وأن نستمتع من الحرية بمثل ما يستمتع به العالم المتقدم من حولنا . وإذا كان مداخلنا إلى العصر الحديث لهذا العالم هو العلم الحديث فإن علينا أن نتعلم احترام لوائيم هذا العلم ، إذ لا يمكن لهذا العلم أن يعيش وأن يثمر إلا في جو حرة وتسامح ، فنحن بين التثنتين : إما أن نؤثر الحياة وإذا فلا مندوحة عن الحرية ، وإلما أن نؤثر الموت وإذا فلنا أن نختار الجمود .

وإذا كان الاختيار الذي اختاره طه حسين هو الذي جعله واحداً من رواد التنوير العظام فإن هذا الاختيار هو الذي جعله يتحدث في مقدمة كتابه « في الأدب الجاهلي » الذي أصدره في العام الذي نشر فيه مقالات « بين العلم

والدين - والذي أعلن فيه رئيس نيابة مصر قراره ، وهو عام ١٩٢٧م هو الذى جعله يتحدث عن ضرورة حرية البحث (العلمى) فى الجامعة ولز الحمية الثقافية كلها ، يعنى حرية البحث « الذى يطلع فيها كل علم ناضى » ، ليستطيع أن يقوى وينموي يأخذ بحظه من الحياة » ، وعن حرية الدارس الذى يدرس « فى حرية وشرف » لا يخشى « فى هذا الدرس أى سلطان » ، وعن حرية المؤرخين الذين لابد أن يكتبوا تاريخهم بعيدا عن ضغوط السياسة ، ولأن ذلك تحديدا يقول :

« وب السلطة السياسية أخذت المؤرخين بأن يضفوا تاريخهم تحت تصرف السياسة ، فلا يكتبون ولا يدرسون إلا إذا كان فيما يكتبون أو يدرسون تأييدا للسلطة السياسية أو نحو ذلك من أنحاء تصرفها ، ليس المؤرخون جميعا ، إن كانوا خليطين بهذا الاسم ، بلثرون أن يبيعوا القول أو الكرات ، على أن يكونوا أدوات فى أيدي السياسة يفسدون لها العلم والأخلاق » .

ولقد كتب طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) ذلك كله ، وبغيره ، ونشره عام ١٩٢٧ ، بعد أن قامت قيامة من أطلق هو عليهم اسم « الرجعية » ، فلم يتعرض له أحد بغيره ، ولم يجر أحد على أن يصادر أو حتى يطالب بمصادرة مجلة « الحديث » ، التى نشر فيها مقالاته « بين العلم والدين » أو يطالب بإحالتها إلى التنيابية من جديد ، فقد أدرك الجميع أن الديار المصرية فيها رئيس نيابة مستنير فيه من اسمه نصيب هو محمد نور رئيس نيابة مصر الحرسية .

٤ - هاشم رابع :

بعد ذلك بحوالى تسع سنوات ، تحديدا فى أغسطس

عام ١٩٢٧ ، نشر الدكتور إسماعيل أدهم (١٩١١ - ١٩٤٠) العالم الرياضى والفيلسوف والنقاد الأدبى اللاحق فى مجلة « الإمام » مقالا مصحوبا بعنوان « لماذا أنا ملحد ؟ » . ولأن صدر المقال إشارة إلى أن إسماعيل أدهم كاتبه على إثر مطالعة « عقيدة الألوهة » للدكتور أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) . وكان أحمد زكى أبو شادى قد ألقى محاضره بعنوان « عقيدة الألوهة - مذهبي » ، ضمن أمانيه رمضان ١٣٥١ هـ لأعضاء ندوة الثقافة بالقاهرة ، وهى محاضرة تتناسب وشهر رمضان ، وتختتم بأبيات صوفية له يقول فيها :

يـا كـون أنت مـلـك
ولـى حـيـاتـى حـيـاتـك
ألسـت مـرآة نـفسـى
وإنـتى مـرآة كـ
ومـن جـمـالـك رـوحـى
ومـلـه رـوحـى صـفـاتـك
أراك سـرا . جـمـيـلا
تـبـشـه آيـاتـك

ول فى هذه المحاضرة يوضح أبو شادى أن عقيدته تقوم على المزج بين الدين والعلم ، وأن روحه المتصوفة المتدينة التى تتقضى فى اللوات ذاتة على العلم أميل إلى الإدماج بينهما ، ويؤكد أنه كلما تشرب الإسلام العلم ، وهذه طبيعته الأصلية ، أزداد نفعا وعظمة وتألقا وقوة على مسيرة القرون . ولا يتردد أحمد زكى أبو شادى فى هذه المحاضرة (التى نشرها بعد ذلك) فى الوقوف عند ما يسميه « الآداب الالاديني » فيقول :

يصح أن نعد تسعة أعشار الآداب العلمى الحديث أدبا لادينيا ، ولكن هذا لا ينهض عذرا لإغفاله ، وإلا أصبحت لغتنا الشريفة من الفقر

اللغات في الثقافة الحديثة ... نعم من أوجب الواجبات علينا نقل هذا الأدب إلى لغتنا لأنه رمز العصر الذي نعيش فيه ، وما على رجال الدين الإعلام إلا الرد على الشبهات فيما لا يرضيهم منه . وإنني إذ أدعو إلى حرية الكتابة والنشر لست بأى حال أتفق مع كل ما ينشر ، ولكني أحترم عقيدة مواطني وأرفض الحجر عليهم ، كما أرفض أن يباح هذا الأدب بلغات الأصلية لعارفيها من المصريين ويحرم الأطلاع على ترجمتها العربية على غيرهم ، وأؤكدوا أكبر سنا وأنضج تفكيراً وأقوى نفوذاً من الأولين !

إننا نتألم أشد الألم لوقف الحريات الدستورية الكاملة ، ومع ذلك يجهد بين من يكون على الدستور من يدفعهم التعصب الديني الأعمى أو سواه إلى الاستهانة بحرية العقيدة والفكر ، مع أنه لا قيمة للدستور ولا للاستقلال إذا كان قرينهما امتحان الذهن الإنساني . ومن كانت له مثل هذه العقلية الرجعية الجامدة أو هذا البلبه الفكري ، فهو أبعد من يصلح للالتزام على الحياة النيابية ، وهي برئية منه . وإذا كان الإسلام دين الدولة فليس معنى ذلك تدخله بأى حال في الحياة الفكرية وفي حرية الرأي والعقيدة ، إذ من الواجب علينا احترام عقائد غيرنا كيما كانت ، ماداموا لا ينتهكون حرمة الأخلاق والأداب ، واعتقد أن هذا يتفق وتقاليد الإسلام السمحة

.....

والأزهر في الوقت الحاضر يمتاز بانه على فسح للرجعية ، وقد ضج الصلحون بالشكوكي

منه ، وشيوخه الأجلاء مستعدون للاستماع لكل دسيسة ومحاربة المكونين بشتى الأساليب التي يمجتها الإسلام نفسه ، ومنها التأكيد للموظفين في أعمالهم من وراء ستار لأنهم اعتادوا أن لا يردوا خائبين كلما تقدموا بالشكوى السرية ضد أى موظف . وهذه حالة من الفساد لا تطاق وقد كادت تخفق حرية الرأي في مصر ، كما كادت تقضى على الأخلاق الإسلامية نفسها . والشواهد على ذلك مع الأسف أكثر من أن تعد حتى في أثناء قيام الدستور .

وبالطبع نشرت هذه الكلمات الغاضبة في مجلات هذا الزمان ، ولم يطالب أحمد - حتى من علماء الأزهر - الأجلاء - بمحاكمة الرجل ، أو تقديم بلاغ فيه إلى النيابة ، أو المطالبة بمصادرة المجلة التي نشرت هذه الكلمات ، بل على العكس قام إسماعيل أدهم بعد أن قرأ نص محاضرة « عقيدة الآلوهة - مذهبي » بكتابة مقالته « لماذا أنا ملحد ؟ » كما لو كان يريد على إعلان لحد زكى أبو شادي لإيمانه الديني الصوري بإعلان إلحاده هو بفلسفته المادية . ويبدأ مقاله ببيتين لتجميل صدى الزهاوى هما :

لما جهلت من الطبيعة امرها
والتفت نفسك في مقام معلل
أثبت رباً قبحى جداً به
للمشكلات فكان كبير مشكل

ويتحدث إسماعيل أدهم عن دراسته العلمية التي انتهت به إلى الإلحاد ، رغم نشأته الدينية ، ويعدد ملخص إليه من تأثير ، والجمعية التي قام بتأسيسها في الاستهانة بعنوان « جماعة نشر الإلحاد » وأصدرت

مطبوعات متعددة ، ويحدد الأسباب التي دفعت إلى الإلحاد مركزاً على الأسباب العلمية التي هي مزيج من الفلسفات المادية وبعض تصورات الرياضنة للبحث ، ويختتم مقاله بأنه لا يزال ثابتاً على عقيدته الإلحادية وبعده إلى نظريته القائلة على قانون الصدفة الشامل . ولم يكتب 'إسماعيل أدهم' ينشر المقال في مجلة « الإلم » بل طبعه في كتيب وزع على الناس تعميماً لفائدته فيما رأى .

وما إن نشر المقال والكتيب حتى تمتعت له مجلة الأهر ، في الجزء السابع ، الصادر في رجب ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م ، وذلك بدراسة كتبها محمد فريد وجدي (١٨٧٨ ... ١٩٥٤) صاحب « دائرة معارف القرن العشرين » ، وكان أيامها رئيس تحرير مجلة الأهر وديها ، وكان عنوان الدراسة « لماذا هو ملحد ؟ » ، والدراسة كلها تقف على إسماعيل أدهم في روية وتأن ، وحوار عقلاني يكشف عن المسكنة الجلية لمحمد فريد وجدي وتبين على المناظرة لا الإرهاب . وكل ما كتبه محمد فريد وجدي يستحق أن نقرأه في هذه الأيام ، وهو منشور في المجلد الثالث من المجلدات الثلاثة القيمة التي أعدها أحمد الهواري ونشرتها دار المعارف في القاهرة منذ سنوات .

والحق أن المرء يشعر بالفخر بمناقش الحرية الذي كتب فيه إسماعيل أدهم مقاله ، فلم يسجن أو تصاد المجلة التي نشر فيها ، ولا سحب الكتيب الذي طبعه من الانشراح ، ولم يعاقب صاحب المجلة أو المطبعة أو الناشر بغيره . ومن الحق ، أيضاً ، أن يشعر المسلم بالفخر والاعتزاز بمحمد فريد وجدي وما يملكه من نموذج راق للمفكر الديني الذي يحاول بعلم ومعرفة وبرائة ، ولا يخفى جهله بلتهام غيره ، أن يسترضفه بإرهاب من يحاوره ،

فالمرجل يستخدم الحجة لا القمع ، ولا يلجأ إلى سلطة الشرطة بل إلى سلطة العقل ، ويبدأ حواراً من حق مخالفته في التعبير الحر عن رأيه مهما كان هذا الرأي . بعبارة أخرى ، تعيدنا دراسة محمد فريد وجدي إلى ذكريات الكبار من علماء الكلام الذين كانوا من محسنونه من كلام الدين في وزن ما يتقنونه من كلام الفلسفة ، فاستطاعوا تأكيد مبادئ العدل والتوحيد ، وخدموا الإسلام بما يحجز عنه كل هؤلاء الذين يرهبون غيرهم باسم الإسلام . وأمل في ذلك ما يكثف عن سبب تأليف محمد فريد وجدي لموسوعته المعاصرة « دائرة معارف القرن العشرين » .

ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن ما تطوى عليه دراسة محمد فريد وجدي من احترام للمستور وإسماعيل أدهم على السواء لا يقل عن احترامه لقارقه ، فالمخاطب الحجاجي للدولة يترجمه إلى عقل هذا القارئ في المحل الأول ، ولا يستخدم الآتية الخطابية أو التخيلية بل الآتية البرهانية التي تعتمد على الحاجة بالدليل وعلى استقامة المقدمات وارتباط سلامة النتائج بمقدماتها . ونشر هذه الدراسة في مجلة « الأهر » يعني أن دعوة المؤسسة التي يمثلها هذا الجامع لا بد أن تكون الدعوة الحسنة والمجادلة بالتي هي أحسن ، حتى لمن يعلن إخلاعه ، كحالة الدكتور إسماعيل أدهم . ويكفي أن نقرأ من دراسة محمد فريد وجدي افتتاحيتها التي تقول :

إن انتشار العلوم الطبيعية ، وما اتوا ضعت عليه الأمم للتمتع من إطلاق حرية الكتابة والخطابة للمفكرين في كل مجال من مجالات النشاط العقل ، استدعت أن يتناول بعضهم البحث في العقائد ، فنشأت معارك قلمية بين

المجتبئين والثافين ، تمحصت بسببها حقائق ، وتبينت طرائق ، وآمن بها من آمن عن بينة ، والحد من إحد على عهده .

ونحن الآن في مصر ، وفي بحيرة الحكم الدستوري ، نسلك من عالم الكتاب والتفكير هذا المباح نفسه ، فلا نضيق به ذرعا ما دنا نعتقد أننا على الحق المبين ، وأن الدليل معنا في كل مجال نجول فيه . وأن هذا التسامح الذي يذهب أنه من ثمرات العصر الحاضر هو في الحقيقة من فتحات الإسلام نفسه ، ظهر به أبوا ننا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله . فقد كان يجتمع المتباحون في مجلس واحد بين سفي ومعتزلي ومشييه ودهري الخ فيتجادلون أطراف المسائل المعضلة ، فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هبة في النفوس ، وعظمة في القلوب ، وكرامة في التاريخ .

هذه مقدمة نسوقها بين يدي نقد نشرع فيه لرسالة ترامت إلينا بعنوان « لماذا أنا ملحد » نشرها حضرة الدكتور إسماعيل أحمد أدهم في مجلة الإمام الصادرة في أغسطس ١٩٣٧ ثم أفردها في كراسة تعميما للدعوة .

هذا عن محمد فريد وجدي ، أما أحمد زكي أبو شادي فقد تصبص على للرد على إسماعيل أدهم بمقال عنوانه « لماذا أنا مؤمن ؟ » في العدد اللاحق من مجلة « الإمام » (سبتمبر ١٩٣٧) . وقد قدم المحرر لرد أحمد زكي أبو شادي بقوله إن للمجلة تنشر الرد « بحكم احترامنا حرية الرأي في حدود القانون » لاعتقادها أن « الأدب هو المستفيد

من وراء هذا النقاش » بغض النظر عن موافقة المجلة أو مخالفتها للأراء المروضة . ولكن لا نحرل لا يترك هذه المناسبة دون أن يعبر عن رأيه الخاص ، فيوضح أنه شخصيا لا يعتقد أن هناك جدوى عملية من مثل هذه البحوث ، وأن الأولى منها بالعناية « الشؤون الاجتماعية والاقتصادية في مملكة يعيش سوادها الأعظم في حكم المصل بسبب سوء أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية » .

ويعاود أبو شادي الكتابة في الموضوع مرة أخرى ، في العدد اللاحق من « الإمام » (نوفمبر ١٩٣٧) وذلك بعد أن أثار مقال إسماعيل أدهم ما أثار من كتابات مضادة ، فيشير إلى ما كتبه الشيخ محمد فريد وجدي بك رئيس تحرير مجلة الأزهر ومديرها وموافقة على ما قال كل الموافقة . وفي الوقت نفسه يشير إلى ما كتبه الأستاذ الشيخ يوسف الدجوي عضو جماعة كبار العلماء ، ويصف ما كتبه الشيخ الدجوي على النحو التالي :

إنه يمثل التقبض لأسلوب وجدي بك ولتناوله الموضوع ، مع فقدان أدب الكتابة والتدقيق قدانا تماما أشهر به معظم السادة الشايع الذين يستوثقون إلى الإسلام نفسه قبل مقروبيهم بذلك التصرف المعجيب وعندنا أن الدين الحق لن تقوم له قائمة إلا بأمثال الأستاذ محمد فريد وجدي بك . وما أتدبرهم في العالم الإسلامي — أولئك الذين يتبحرون في اطلاعهم العصري ويتجملون بمكارم الأخلاق ويعرفون معنى التسامح الفكري وأدب المناقشة والإقناع .

● — حاشية أولى : —

لقد اعتدت أن أعاود قراءة ما كتبه محمد فريد وجدي ،

مثالاً ، نقلاً لنفسى : هذا مفكر إسلامى جليل ، لا يجد حرجاً في الرد على من يعلن لإخادته بأكثر من سبيل ، ويواجه هذا الإلحاد محترماً صاحبه ، مؤمناً بحقوقه الدستورية ، فلا يتخلت عنه إلا بكلمة « حضرة » جادا لا هزلاً ، ومحاوراً لا مرهباً ، ومناقشاً الحجة بالحجة . هذا المفكر الإسلامى واثق من عقيدته ، واثق من تمكنه في الإقناع ، واثق من قدرات العقل على استمالة الجاهل والملاحد والشاك . يؤمن أن العقل حجة الله على خلقه ، وأن العقل طريق الإقناع والإيمان على السواء ، فكان حواراً تأليفاً للقلوب ، مجادلة بالتي هي أحسن .

هذا المفكر الذى يتحدث عن العلم في عصره ، ويضيق نفسه في إعداد موسوعة عن معارف القرن العشرين الذى يعيش فيه ، فلا يفتى ، يثير علم ، ويؤكد ضرورة أن يؤمن من يؤمن بالبيئة وليس التقليد . ولا يخفى شعوره الفرح بعودة الدستور ، بعد احتجابه ، ويسعد أن أتمه

مصر تعيش « في بحيرة الحكم الدستورى » ، ويسلك في الحوار مع الكتب والمفكرين مسلك الدستور ، لا يهين ذرعاً بأحد ، ويعلم أن تسامحه من نعمات الإسلام نفسه ، وأن الحرية العقلية التى شهدناها الماضى لم يزد حياها الدين إلا هيبة في النفوس ، وعظمة في القلوب ، وكرامة في التاريخ .

وما ينبغي أن تفكر فيه حقاً ، ونؤكد قولاً ، بعد المواقف السابقة ، هو أن كرامة هذه الأمة ، في التاريخ ، قد انحلت في الضياع حين ضاعت الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية ، وحين لم تبدأ من حيث انتهت إليه أمثال طه حسين وأحمد زكى أبو شاذى ، وحين قمعنا العقل بالتقليد والشك بالتصديق ، وحين استبدلنا بأمثال الشيخ محمد عابد ومحمد فريد وجدى قوما آخرين ، فتح علينا القول : « استبدلون الذى هو أجل بالذى هو ير » (٦٦ / البقرة) :

محاكمة شارل بودلير

الأعمال والترجمات والكتابات والرسائل من أهمية استثنائية .

لكننا ، على أية حال ، لا نكتب هذه السطور للحديث عن كل هذه الأمور ، فهذه أكثر تواضعا : إننا نريد الحديث عن نصيحة !

والحال أن تاريخ الإمبراطورية الثانية تاريخ حائل بالفصائح . وربما كانت أول هذه الفصائح أن الدولة أخذت على عاتقها مهمة لعب دور كنيسة العصر الوسيط ، فتولت الدخاخ من « مكارم الأخلاق » ، ومعارضة « العيب » و « اللطافة » بعد أن أنجنت مهمة تعريف كل هذه الأمور من زاوية مصالحها الدنيوية ، وحدثت له « الرعية » وأجبتها .

ويدين أن الأدباء الفرنسيين كانوا جزءاً لا يتجزأ من « الرعية » (الرعايا) . ويجمع الدارسون لتاريخ الإمبراطورية الثانية على أن الأدباء الفرنسيين المتجمعين

إذا ذكر اسم لوى بونابارت (نابليون الثالث) ، المغامر الذي أقام الإمبراطورية الثانية الفرنسية ، تذكرنا زوجته ، الإمبراطورة أوجيني ، التي كانت لا تترشح إلى إصرار ميرمييه على تبرئها بالأدب الفرنسي أو أي أدب آخر ، والتي كانت شيء معاملة الكتاب والأدباء ، وهو ما كان يؤدي ، كثيراً ، إلى إخراج الإمبراطور الذي يفهم أن ميرمييه قد يش من ثقافته - كان يعتبر نفسه مثقفاً ، بل وأقدم ذات مرة على كتابة سيرة حياة بولابوس قيصر ، معتمداً ، بالطبع ، على مساعدة العارفين للباشرة ، وإن كانت الاستنتاجات الرئيسية التي توصل إليها بدائية وساذجة .

وإذا ذكر اسم شارل بودلير ، تذكرنا بمراته الشهير ، أزهار الشر ، ونسبنا ، غالباً ، أعماله الشعرية الأخرى وترجماته لأعمال أبجار بر وكتاباتهن عن ثيوفيل جوتييه وريتشارد فاغنر وتاتالوز ورسائله ، على الرغم مما لهذه

في باريس كانوا يشكون « بيزوليتاريا أدبية حقيقية »
وكانوا يعاملون بالشكل الذي كانت الامبراطورية تعامل به
كل المتضمرين من الجوع : انها لا تستطيع ابادتهم لكنها
تستطيع التضييق عليهم ، سعيًا إلى درء الخطر الذي
يمثلونه .

وهكذا وجدنا ان الصحف الفرنسية كانت تظف
انفاسها بعد توجيه الانذار الثالث إليها وان كل نسخة
معرضة للبيع من أحد الكتب كان يتمين أولاً ختمها بختم
رئيس قسم الشرطة وأن المؤلفات التي كانت لا تتمشى مع
الروح الانتاجية ، السائدة كانت تمنع من التداول وإن
لجنة الرقابة على الكتب كانت تحول دون صدور ما لاحصر
له من الأعمال التي كانت ترى انها « تجرح الأخلاق
وتسيء إلى الدين ورجال الدين » ، وأن كثيراً من الأعمال
المصرح بنشرها من جانب اللجنة المذكورة كانت تتعرض
للملاحقات الصحفية ثم القضائية بتهمة « الإساءة إلى
الشعور العام » . وهكذا اقتيد فلوبير ويوبلير ويرونون
وآخرون كثيرون إلى المحاكمة إثر تحريك دعاوى قضائية
ضدهم من جانب حراس « مكتب الأخلاق » !

كان ديوان « أزهار الشر » قد حصل على تصريح
بالنشر من جانب لجنة الرقابة وخيل لبوبلير ، لوهلة ، أن
إدخاله أخلاق جزيرة ليسبوس اليونانية إلى الأدب ، لن
يسبب له مشاكل ، لكن أزهاره سرعان ما تبددت ، فما
فعله كان شيئاً جديداً تماماً لا يمكن أن يرتاح له المراءون
من دعاة الاحتشام !

أما السهم المسموم الأول الذي وجه إليه فقد كان مقالاً
نشره الصحفي جوستاف يوردان ..

لم يخلف يوردان غير كتيب وحيد ، كان قد كتبه عن
الراقصة الشهيرة بوماريه ، التي كان قد أحبها في وقت من
الأوقات . لكن هذا الحب سرعان ما تحول إلى كراهية بعد
أن نشأت بين بوماريه ويوبلير علاقة غرامية .

وجاء صدور ديوان « أزهار الشر » ليشكل فرصة
ليوردان للثأر من غريمه . ويجري التستر على هذا الدافع
الخصيس بالحديث عن مسائل بوبلير بـ « مكالم
الأخلاق » ويخرجه على « الاحتشام » الواجب !

واتجه الآباء الكاثوليك المتشددون إلى تحريك دعوى
قضائية ضد الشاعر الرجيم ، بينما التزم الليبراليين
الصمت تجنباً للآذى ويوجد الشاعر نفسه وحيداً أمام هيئة
قضائية لا تقل كرهاً لـ « البروليتاريا الأدبية الباريسية »
عن الامبراطور المدعى والامبراطورة المتكبرة .

وأعلنت الهيئة القضائية أن ديوان « أزهار الشر »
يتنكح « مكالم الأخلاق » وأن الشاعر يستحق الحبس لمدة
ثلاثة أشهر جزاءً لما قدمت يداه !

وساعدت المحلة الصحفية على عزل الشاعر ، إلى
حين ، فالرأي العام الفرنسي آنذاك كان مشبعاً بالرأي
المحافظة لكن الأزمنة تتغير ولا يصح ، في نهاية الأمر ، إلا
الصحيح . وكان الشاعر وإثقا من ذلك .

لقد ذهب مضطهدوه إلى مزيلة التاريخ ، أما « أزهار
الشر » فقد كتب لها المظفر . وفي عام ١٩١٧ وحده ، وهو
عيد من أعياد الحرية البروليتارية ، الأدبية وغير الأدبية ،
نشر الديوان في باريس ، ست جرات ، فيل المتعلم الدرس ؟

والموسيقى ايضا

كانت الموسيقى مثل الشعر والتصوير والنحت والرقص والعمارة والمسرح شكلا من أشكال التعبير الدينى . وكانت لها في هذا المجال أشكالها وقوانينها ، وانصهارها واعدائها .

وفي الالف الأولى قبل الميلاد كن المعبد اليهودى في بيت المقدس يضم فرقة من المنشدین المحترفين وفرقة موسيقية من « اللاويين » . كما كان يتبعه كونسرفتوار يضم حوالى ثلاثمائة طالب .

وقد ورثت الكنيسة المسيحية كثيرا من الحان المعابد اليهودية بالإضافة إلى الحان أخرى انتقلت من تراث اليونان ومصر وسوريا .

وتتكون الطقوس الموسيقية للكنيسة المسيحية من القداس والصلوات . أما القداس فيتألف من اجزاء ثابتة واجزاء تتغير بتغير المناسبة . وأما الصلوات فهي ثمانى صلوات تبدأ من صلاة الصبح إلى صلاة النوم . ويعود الفضل إلى جريجورى الأول بابا روما في أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع في وضع أصول الموسيقى الدينية وتنظيم طقوسها ، وإليه ينسب الترتيل الجريجورى الذى سعى بالترتيل المرسل .

لكن الموسيقى وجدت أيضا من رجال الكنيسة المسيحية من يقف منها موقف التحرج والحفظ ، كما فعل القديس كليمانس الاسكندري الذى عاش في القرن الثانى الميلادى ، ويؤثر عنه قوله « إننا بحاجة إلى آلة واحدة هي كلمة العبادة الطيبة ، وإسنا بحاجة إلى العبدان ، ولا الطبول ولا المزمار ولا الأبواق » . وهذا هو الموقف الذى تبنته الكنائس الأرثوذكسية ، وذلك في مجمع لاويكيا (اللاذقية) الذى عقد سنة ٣٦٧ وقرر فيه ألا تشترك الآلات الموسيقية في القداس وأن يكون الإنشاد غناء صرفا .

وفي القرن الرابع عشر عندما أخذت التراثات الكاثوليكية المحافظة تتأثر بروح عصر النهضة ، أصدر البابا يوحنا الثانى عشر قرارا شهيرا سنة ١٣٢٤ أدان فيه الألحان والأوزان الجديدة ، وطريقة التدوين ، والازمنة السريعة ، والزخارف ، والسكتات وتعدد الاصوات ، والانغام الدنيوية التى أوجدتها الدراسة « الحديثة » ، وحملها مسئولية تشتيت انتباه المصلين وتعريضهم لتأثيرات ضارة خطيرة .

وقد تأثرت الموسيقى الدينية الكاثوليكية بحركة الإصلاح البروتستانتية التى انفصلت عن كنيسة روما ، فحذر الكورال البروتستانتي من التقاليد اللاتينية وتعرض لتأثير قوى من الأغاني الشعبية

الألمانية التي كان الموسيقيون البروتستانت يحتفظون بأحاديثها ويضعون بدلا من الكلمات الدينية أشعارا دينية .



أما في الإسلام ، فلانستطيع أن نجد في (القرآن) ، أية واحدة تتعرض بالتحريم المباشر للموسيقى والفناء ، لقد كنا لانزال بعد عند النبع الأهل المشترك ، فلما بعدت الشقة ، انفسح الطريق أمام المتأولين والفقهاء ؛ فإذا وقف أحد المتأولين عند الآية : «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» (س لقمان — آية ١٩) ليرى فيها امتداحا للصوت الحسن ، أو عند الآية : «يزيد في الخلق ما يشاء» (س فاطر — آية ١) والآية «كل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده» (س الأعراف — آية ٣) ، ليستدل بها على أن الزيادة والزينة تشتملان على الصوت الحسن ؛ لجابه أحد المتأزمين بالآية : «ومن الناس من يشترى لهو الحديث» (س لقمان — ٦) وغيرها من الآيات المشابهة ، لكي يستدل بها على أن الفناء هو المقصود بلهو الحديث .

ولم يحسم الحديث النبوي المشكلة ، ففيه مايمكن تخريجه على أنه تحريم للموسيقى والفناء ، أو على الأقل كراهة لهما ، وفيه أيضا عكس ذلك تماما ، غير أن الفقهاء الأربعة الكبار أخذوا بالأحوط ، فانتهروا في قضية (السماع) إلى نتيجة واحدة في خطها العام : «أبو حنيفة» كره الفناء وجعل سماعه من الذنوب ، و «مالك» نهى عنه ، و «الشافعي» رد شهادة من استكثر منه ، ولم يكن «أبو حنبل» بعيدا عن ذلك . وبت المشكلة كما لو أنها لاتخرج عن الدائرة الفقهية الضيقة ، فلم نجد لها إلّا في الحياة العامة ، إذ طالما كانت الحضارة مزدهرة والعقل منتصرا ، أمكن أن نجد الفقيه الذي يحرم ، إلى جوار الفيلسوف الذي يحل ، ويؤلف في علم الموسيقى ، إلى جوار الموسيقى والمغنى والمغنية في كل مكان ، فضلا عن الصوأل الذي يرد الشريعة بالحقيقة ، كما فعل «الداراني» الذي رأى أن

السماع لايجمل في القبح ماليس فيه ، و «الجهويري» الذي تحدث عن المفزى الروحي للموسيقى ، و «هو النون» الذي رأى أن السماع (تأثير إلهي يحرك القلب لرؤية الله) . كانت الساحة مليئة بكل هؤلاء من أنصار الفريقين ، فلما أذنت شمس الحضارة بمغيب ، أمكن لأحد الباحثين في العصر العثماني أن يرى سماع الموسيقى خرقا للقانون ، وصناعة الموسيقى اعتداء على الدين ، والشغف بالموسيقى تجاوزا للإيمان ، يرد المرء كلفرا .

إن هناك من يريد أن يقف بنا عند هذه النقطة المظلمة من التاريخ ؛ وعند هذا الضرب المتأزم من التأويل ، لنصوص لم تكن قط حاسمة التحريم أو التحليل .

أدب الرفض في الاتحاد السوفيتي الساميزدات والتاميزدات

للكاتب أو الأديب . ورغم هذا فإن الكلمة أصبحت مقرونة بالضغط والاضهاد الذي تلحقه السلطة بما يكتبه الكاتب ، الأمر الذي يضطره إلى ممارسة الساميزدات أو النشر الذاتي . ويبدو أن قانون العقوبات السوفيتي لم يكن يعتبر الساميزدات في حد ذاتها تشابها هداما أو ضارا بالدولة . ورغم هذا فإن أجهزة الأمن السوفيتية كانت تلتف لها بالرماد وتسمى إلى انزال العقاب بكل من تمسك له نفسه بممارستها . وعندما كان النشر الذاتي ينتقل من داخل البلاد إلى خارجها كان يتخذ له اسما آخر هو التاميزدات أي للنشر خارج البلاد .

أشكال الساميزدات وأنواعها :

وقد ظهر أدب الساميزدات في الاتحاد السوفيتي في صور وأشكال متنوعة . فهو أحيانا مكتوب بخط اليد أو بالكربون أو الآلة الكاتبة . كما أن أصحابه يسجلونه أحيانا على الأشرطة والكاسيتات . فضلا عن تنوع موضوعاته فهو يضم الوثائق والمذكرات والذكريات إلى

أصبح الكلام عن الساميزدات والتاميزدات كلاما في التاريخ ، فقد أدى أدب الساميزدات والتاميزدات ، وهو أدب الرفض في الاتحاد السوفيتي بدوره في تقويض النظام الشمولي ، بل في تقويض الاتحاد السوفيتي نفسه ، وأصبح تراثا قوميا يتداوله الآن بحرية . ورغم أن أدب الرفض السوفيتي موجود منذ أواسط الثلاثينيات فمنح لاعتريف عن إلا القليل ، والكاتب العربي الوحيد الذي عرف بالساميزدات والتاميزدات ، وهو كتاب الدكتور رمسيس عوض « أدباء روس متفلسون » الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب لم يظهر إلا في بداية هذا العام ، وهذا التعريف الذي تقدمه هنا بأدب الساميزدات والتاميزدات مأخوذ من هذا الكتاب .

الساميزدات كلمة روسية معناها النشر الذاتي ، دخلت قواميس اللغات الأوروبية منذ سنوات ، وقد آن الوقت لتدخل إلى اللغة العربية . ولا تنطوي كلمة الساميزدات بالضرورة على معنى الخطر أو القمع من جانب السلطة

جانب القصص والأشعار . وفي كثير من الأحيان لم يكن يعرف للساميذات صاحب بل كان الناس يتناقضونها دون أن يعرفوا مصدرها وقد ظهر الكثير منها في معسكرات العمل أو الاعتقال وفي زنازانات السجون ليروي قصص التعذيب التي تتشعر له الأبدان . وفي بعض الأحيان كان كتاب الساميذات ينحون في تهريب مخطوطاتهم إلى الغرب الذي كان يقوم بترجمة بعضه إلى اللغات الأوروبية المختلفة وأحيانا يتولى نشره في لغته الروسية الأصلية . بهدف تهريبه مرة أخرى إلى داخل الاتحاد السوفييتي . ومن ثم يتضح لنا أن الساميذات كانت سلاحا يستخدمه الغرب في حربه ضد النظام السوفييتي .

والمنشقون السوفييت الذين كانوا يستخدمون الساميذات شيع ولفق أشد ماتكون تناقرا وتتحاروا واختلافا . فمنهم من يهاجم النظام السليتي على أساس ديني مثلما يفعل سواجكستين ، ومنهم من يهاجمه لأنه لا يكتف للإنسان الروس حريته مثلما يفعل زاخاروف ومنهم من يدعو إلى استبداد الدولة بالافراد مثلما يفعل الستالينيون الجدد أو يدعو إلى السلافية الجديدة أو المسيحية أو الفاشية .

نقشة الساميذات :

الساميذات - وهو أسلوب المنظوم في الاعتراض على القمع والاضطهاد - سلاح روسي قديم يرجع إلى عهد القيصرية . ومعنى هذا أنه ليس من اختراع السوفييت المنشقين على النظام البلشفي ففي عهد القيصرية وقبل أن يكون للاركس والماركسية أي وجود ألف الشاعر أنتيوك كاتنير (١٧٠٨ - ١٧٤٤) عددا من الهجائيات التي تسخر من جهل الأرستقراطية الروسية وشروها . ورغم الخطر المفروض عليها فقد قُبض لهذه الهجائيات الممنوعة أن تدعى سرا بين الروس وذلك قبل نشرها في ترجمتها

الفرنسية في لندن عام ١٧٤٩ ، في حين أن الكتاب لم ير طريقة إلى النشر باللغة الروسية في روسيا نفسها إلا عام ١٧٦٢ ، أي بعد وفاة مؤلفها بزمن طويل . ومن الوثائق الثقافية الساميذاتية الهامة التي ظهرت في عهد القيصرية ذلك الكتاب الذي ألفه راديشتشيف بعنوان « رحلة من سان بطرسبرج إلى موسكو » (١٧٩٠) . ونظرا للخطر الذي فرضته السلطات القيصرية على نشر هذا الكتاب فقد التجأ مؤلفه إلى طبعه بنفسه على آلة طباعة صغيرة داخل بيته ، واستطاع بامكانياته المحدودة طبع ستمائة نسخة . وما أن نما هذا إلى علم السلطات حتى ألقت القبض عليه وقامت بنفيه وأمرت الامبراطورة كاترين بمصادرة جميع النسخ المطبوعة وتدميرها . غير أن بعض النسخ تسرب ، الأمر الذي انتهى بإعادة نسخة وتوزيعه سرا بنفس طريقة نسخ وتوزيع الساميذات .

وهناك نماذج ساميذاتية أخرى كثيرة ظهرت في عهد القيصرية مثل مسرحية جريويدوف « الولي من الذكاء » (١٨٢٥) التي قرأها الروس وهي مازالت مخطوطة لم ير طريقه بعد إلى النشر . فضلا عن هجوم بوشكين الساخر اللاذع على طبقة الموظفين في عهد القيصرية الذي انتشر سرا بين الناس انتشار النار في الهشيم . وأيضا لم يكد الناقد المعروف بلنسكي ينتهي من خطابه المعروف إلى جوجول ومن هجومه المتهلب على نظام الرق وطبقة ملاك الأراضي حتى ذاع سرا بين الناس .

وقبل استيلاء البلاشفة على الحكم تقنقوا في استخدام سلاح الساميذات حتى استطاعوا عن طريق منشوراتهم تصعيد التنظيم القيصري . وبعد نجاح البلاشفة في الاستيلاء على الحكم في أكتوبر عام ١٩١٧ شهدت الساحة الروسية صماعة فكرية وحرية في التعبير عن الرأي بسبب عدم قدرة النظام البلشفي الجديد على توطيد أركانه .

واستمر الحال كذلك حتى تمكن البلاشفة من احكام قبضتهم على البلاد في نهاية العشرينات واول الثلاثينات من القرن العشرين ، الامر الذي جعل المعارضين والمنشقين على النظام الشيوعي يلجأون إلى اتباع نفس الأسلوب القديم الذي حاربوا به النظام القيصري البائد . ولا شك أنه من سخرية الاقدار أن تتحول الساميزدات التي اتقن البلاشفة استخدامها للدعوة إلى النظام الشيوعي إلى سلاح استطاع المنشقون أن يشعروه في وجه هذا النظام نفسه وأن يساهموا به في تقويضه .

ويعطينا تروتسكي صورة دقيقة لمعنى الساميزدات حين يصف مصر الخطاب الذي كتبه عام ١٩٢٧ بعنوان « خطاب إلى المكتب المختص بتاريخ الحزب » والذي تعرض للقمع والمصادرة من جانب النظام الستاليني ، الامر الذي اضطر تروتسكي إلى نشره سرا . يقول تروتسكي واصفا كيفية انتشار هذا الخطاب المحظور وكيفية تحويله من ساميزدات إلى تلميزدات أي من أدب محظور داخل حدود الاتحاد السوفييتي إلى أدب منشور خارج حدوده : « انتقل الخطاب في الاتحاد السوفييتي من يد إلى يد ونسخت منه مئات من النسخ عن طريق إعادة كتابته على الآلة الكاتبة أو يخط اليد . واستطاع عدد محدود من النسخ التي غالبا ماكانت غير دقيقة أن تنسرب خارج البلاد حيث صدرت ترجمات له بلغات متعددة » .

وعندما قام ستالين بنفي تروتسكي خارج البلاد تولى تروتسكي بنفسه تحرير « نشرة المعارضة » وصدارها باللغة الروسية في منفاه .

وتضمنت هذه النشرة نموذجا للساميزدات ، فقد حوت بحثا جامعا بالبريد من داخل روسيا مهربا في علبة كبريت وكتبويا بحرف متناهية الصغر على أوراق لفائف السجائر . يقول المحقق الادبي لجريدة التايمز اللندنية

بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٧٣ أنه من المؤسف أن الغرب لم يبدأ الامر لم يأخذ مأخذ الجسد أدب الساميزدات والتاميزدات (أو الابد المهرب من داخل الاقتصاد السوفييتي والمنشور خارجها) . فلأن الغرب تنبه إلى ما تنشره « نشرة المعارضة » في الفترة بين ١٩٢٩ و ١٩٣٢ لما وجد أية غرابة في ممارسات ستالين البشعة المروعة التي كشف خروشتوف عنها في الخمسينات .

وإن شهد الاتحاد السوفييتي ثلاث موجات من أدب الانشقاق المنشور سرا أولها تلك الموجة التي مهدت لحكمات التطهير بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٣٨ أو صاحبها ، وهي المحاكمات التي أمك فيها ستالين ألوا من المنشقين الذين يتهمون إلى الحرس القديم من البلاشفة البارزين الذين لعبوا دورا واضحا في اشعال نار الثورة الشيوعية في الحرب الأهلية التي أعقبتها . ولم تتج سياسة القمع الستالينية ومحاكمات التطهير في القضاء على معارضة بعض الأجنحة اليسارية . وليس هناك من يجهل مقاومة تروتسكي وبوخارين لستالين ونظامه . ويمكن القول أن سياسة القمع التي اتبعتها ستالين أدت إلى احياء المعارضة اليسارية الساعية إلى تصحيح مسار الثورة البلشفية والرجوع بها إلى الماركسية اللينينية الحقة .

أما الموجة الثانية من الساميزدات فقد جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ففي العقد الاخير من حكم ستالين وبالذات في الفترة بين ١٩٤٥ و ١٩٥٣ ظهرت مجموعة جديدة من المناهضين للحكم الستاليني أخذت تمارس معارضتها سرا في أوائل الأربعينات . وساعد على ظهور الموجة الثانية سهولة غزو الألمان للأراضي الروسية في يونيو عام ١٩٤١ . واستطاعت القوات النازية الحاق الهزائم النكراء بالجيش الأحمر : واتضح لستالين أن أعوانه من

العسكريين أمثال بوهني وفورشيلوف يقتفرون إلى الكفافة العسكرية . وبسبب انكساره العسكري للفلاضطر ستالين إلى الإفراج عن بعض معارضيه من السجن لأنهم كانوا أقدر من أعوانه على الذود عن البلاد . وطرد الغزاة الألمان منها . وعهد ستالين إلى المفرج عنهم بمهمة التصدي لقوات الاحتلال وبمهام انتحارية في مقاومة الغزو النازي . فكان ستالين بذلك يهدف إلى ضرب عصفورين بحجر واحد . فهو يرسل أعداءه السياسيين إلى حتفهم من ناحية ويستعين بهم في طرد القوات النازية من ناحية أخرى . وقد استعاد هؤلاء من هذه الفرصة ، فقد حملوا معهم إلى الخارج مكتبتي زملائهم في المعتقل في نصوص أدبية وسياسية مناهضة للنظام . وتصور المذكرات التي كتبها بريجت جيلاند عن سجن فوركيوتا في الفترة بين هاسي ١٩٤٨ و ١٩٥٢ الأموال التي شهدها هؤلاء المساجين . وهي مذكرات ذاعت سرا بعنوان « فوركيوتا ١٩٥٠ - ١٩٥٢ » . وما لاشك فيه أن هذه الموجة الثانية أسهمت بدور فعال في التمهيد للهجوم اللاحق الذي شنه خروتشوف على ستالين في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي عام ١٩٥٦ والذي كشف انقلاب عن جرائم ستالين وقضاياه .

أما الموجة الثالثة التي استمرت إلى عهد قريب فتتكون من جماعة المنشقين الروس الذين ظهروا بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٢ . ولعل أول وثيقة سامزة انية في هذه الفترة هي التي تضمنت دفاعا عن تروتسكي ضد هجوم النظام السوفييتي عليه . وهي بعنوان « من قتل تروتسكي ؟ » وتحمل توقيعاً بحرفي أ . م . والجدير بالذكر أن أصابع الاتهام في اغتيال تروتسكي تشير إلى جوزيف ستالين . وإلى موجة السامزات الثالثة تجمع فريق يضم الآلاف من المنشقين الروس نحو عام ١٩٦٨ حول اثنين من المنشقين

اسمهما جريجورينكو والكسي كوسترين تصديا للدفاع عن حقوق الإنسان وحقوق الشعوب في الاستقلال . ومن ثم جاء اعتراضهم على سياسة القمع التي تتبعها بلادهم في الداخل والخارج معاً مثل غزو الكرمين لتشييكوسلوفاكيا .

وليس أدل على أن هذا الانشقاق ينبع من صفوف الشيوعيين أنفسهم من أن كوسترين وجريجورينكو كانا من أعضاء الحزب الشيوعي الروسي . فضلاً عن أن جريجورينكو كان واحداً من القادة العسكريين في الجيش الأحمر . نادى كوسترين وجريجورينكو بضرورة نبذ السياسة الستالينية والعودة إلى اللينيينية . وانضم إليهما ليونيد بليوتشي وهو رجل من أوكرانيا كرس حياته للدفاع عن حقوق الإنسان . وكذلك انضم إليهما بيتر باكير وهو ابن جنرال في الجيش الأحمر أعدمته السلطة البلشفية رمياً بالرصاص في محاكمات التطهر . وأخذت السلطات السوفييتية الآين بجسيرة والده فزجت به في غياهب السجون ومعسكرات الاعتقال لمدة سبعة عشر عاماً ولم تفرج عنه إلا في عام ١٩٥٤ أي بعد وفاة ستالين . وبعد إطلاق سراحه كرس هذا الآين حياته للدفاع عن الديمقراطية والحرية . واعترض على المحاولة التي بذلها البعض أثناء حكم بريجنيف وكوسيجين لإعادة الاعتبار إلى ستالين وتبرئة سلكته في نظر الشعب الروسي . ولكن السلطات السوفييتية وقتل له بالرصاص فبدات تصارس ضمطها عليه واضطهادها له فقدمته إلى المحاكمة في سبتمبر ١٩٧٢ ، الأمر الذي اضطره إلى التوافق عن نشاطه . وعندما مات الكسي كوسترين اجتمع نفر من أتباعه وبريديه في نوفمبر ١٩٦٨ للاحتفال بذكراه والماء كلمات التأيين . ثم تولى جريجورينكو جمع هذه الخطب والكلمات . وتحولت ذكرى وفاة كوسترين من اجتماع للتأيين وتعداد مناقب الفقيه إلى مظاهرة احتجاج سياسي

واسعة النطاق ، الأمر الذي استتفر رجال الأمن الذين انقرو القبض على جريجورينكو وآخرين في مايو عام ١٩٦٩ . وادعت السلطات جريجورينكو في أحد المستشفيات العقلية . في عام ١٩٧٤ تحرك أنصاره للمطالبة بإطلاق سراحه . وكان بيوتريكيكو واحداً من أبرز المدافعين عنه . وبعد إلقاء القبض على جريجورينكو أنشأ ياكير جماعة الدفاع عن الحريات باسم « جماعة المبادرة » بهدف الدفاع عن حقوق الإنسان في الاتحاد السوفيتي . وبطبيعة الحال تعرضت هذه الجماعة للضغط والنفي والسجن والتشريد .

في أعقاب الحرب العالمية الثانية تكونت جماعة يسارية سرية مناضحة من الشباب عرفت باسم « جماعة أعمال لينين الحقة » . وقد بدأت هذه الجماعة بين بعض شباب الجامعات الروسية مثل جامعات موسكو و ليننجراد وكيف وأوديسا . وهذه الجماعة نشأت بمعزل عن جيل البلاشفة القدامى . وكانت ظروف نشأة هذه الجماعة كما يلي : في عام ١٩٤٨ اجتمع عدد من الشباب في خمس جامعات روسية لمناقشة الشعار الذي روج له بورييس باسترنك في كتاباته التي طال حظرها ومطادته أن العدالة الاجتماعية تتعارض مع الحرية الروحية . وبعد مناقشات مستفيضة انتهى الطلبة المجتمعون إلى رأي يتلخص في أن النظام الجماعي يقضي على كل بارقة أمل في حصول الإنسان على حريته الروحية . ومن ثم ذهب الطلبة إلى أن الحل لهذا التناقض ، يكمن في لامركزية السلطة ، ونبذ الطلبة بضرورة الثورة السياسية التي تهدف إلى استبدال البيروقراطية السوفيتية بنظام ديموقراطي .

وعندما انفجح أمر « جماعة أعمال لينين الحقة » قامت السلطات بالانقضاض عليها وحكمت على مئات من أعضائها بالسجن مع الاضغاث الشاقة لمدة خمسة

وعشرين عاماً . وفي السجن قابل هؤلاء الشباب غيرهم المعارضين الذين ينتمون إلى الأجيال الأكبر سناً . وهناك اختلط هؤلاء الشباب الجدد بالقرلاء القدامى . وكان من الطبيعي أن يستمك للنقاش بينهم وأن يختلفوا في وجهات النظر حول موضوع الحرب أو الثورة . أي أيهما أفضل من أجل التخلص نهائياً من الاستبداد الستاليني : قيام حرب عالمية من الغرب وروسيا يتنحدر فيها النظام الستاليني ، أم إشعال نار الثورة ليس خارج الاتحاد السوفيتي ، بل داخله أيضاً . وذهبت قلة من المعارضين إلى أن في انتصار الغرب العسكري على الشرق كسراً لشوكة ستالين وطفيفاته . وقد دعا هذا الفريق بحد وفاة ستالين إلى التعايش السلمي بين مالكوف وأيزنهاور . ويطلق على هذا الفريق « أنصار الولايات المتحدة » ولكن بعض الشباب رأى في أي تقارب روسي أمريكي خطراً يهدد حقوق الطبقة العاملة في كل مكان . فاستوحييت لا يفلتون عن الأمريكان في استعدادهم لانحياز روح الثورة في أية بقعة من بقاع العالم .

وفي نفس الوقت الذي قامت فيه السلطات السوفيتية بتصفية جماعة أعمال لينين الحقة نشأت في موسكو منظمة شيابية سرية أخرى تدعى بالذهب الماركسي ولكنها تقهقه على نحو فوضوي وسيندكالي . ورفعت هذه الجماعة الثانية شعار « سوفييت نعم ولكن لا للحرب الشيوعية » .

والجدير بالذكر أن محاكمات التطهير التي أجراها ستالين في الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٣٨ تضيقت أيضاً عن ظهور مجموعة أخرى من الشباب الشيوعي المتمرد تعرف باسم « جماعة لينين » استنحاح البرابيس السري أن يكتشف أمرها ويحطمها عام ١٩٤٧ . هذه الجماعة أصدرت خطاباً غفلاً عن الإسماء بعنوان « خطاب إلى ستالين » انتشر سراً في الاتحاد السوفيتي ، ويبدو أن

مؤلف الخطاب تلصص الأعداء لحركات التطهير (١٩٣٦ - ١٩٣٨) بدعوى أن البلاد كانت تتعرض لعداوة النظام الرأسمالي من ناحية وهجمات الفاشية الشرسة عليها من ناحية أخرى . ولكن الأمر في نظر صاحب الخطاب أصبح مختلفا بعد أن تغيرت الأحوال وخرجت روسيا مظرة ومنتصرة في الحرب العالمية الثانية . فضلا عن أن حدة عداوة العالم الرأسمالي تجاه الدولة السوفيتية قد خفت عن ذي قبل . ويرى صاحب هذا الخطاب السامزداتي أنه ليس هناك في ظل الظروف الجديدة ما يدعو إلى استمرار نفس السياسة القمعية القديمة التي انتهجها النظام السوفيتي .

ويعد وفاة ستالين ساهم ليف من خيرة الأدباء الروس عام ١٩٥٦ في إخراج مجلة لم يصدر منها سوى عديدين قبل أن تتعرض للحظر والمصادرة . يقول سفيرنسكي أن مايلت النظر في العدد الأول تلك القصائد التي نظمها مارجريتا أليجر ونيكولاي زابولوتسكي الذي أمضى جانباً من حياته في معسكرات الاعتقال الروسية والذي حدثت السلطات السوفيتية لاقامة خارج موسكو بعد أن تم الإفراج عنه . ولما بعد استطاع زابولوتسكي أن يتجاوز ظروفه السيئة وأن ينشر ديواناً يتسم بالجدّة والصدق في التعبير . واستطاع نيكولاي زابولوتسكي أن يجمع في شعره بين الغنائية والاهتمام بالسياسة . وبالإضافة إلى ذلك نشرت مجلة « موسكو الأدبية » في عددها الأول قصيدة ألفها تاتاروفسكي بعنوان « صديق الطفولة » ، ويتضمن هذا العدد هجوماً على الستالينية ظل مستمرا في العدد الثاني والآخر من المجلة .

كان الشاعر الكمي سيركوف آنذاك ممثلاً للقمع السلطوي في عالم الأدب . ومن ثم فقد طالب بؤكد النهضة الروسية التي بدأت تلوح في الأفق . يقول سيركوف في هذا

الشأن أن كثيرا من الأدباء السوفيت أخذوا ينطلقون على حل شعرهم ويتحدون عن الواقعية الاشتراكية . وينحى سيركوف باللائمة على الإفراط في التسامح مع التجارب الجديدة فيقول أنه منذ بضعة أعوام سعى بعض الأدباء والفنانين أمثال مايبر مواد وبتيروف وبولجاكوف وبابل إلى المغالاة في استحداث التجارب والتجديدات الأدبية والفنية التي استقبلتها السلطة بالحظر والرفض معا . أما السنوات الأخيرة فقد شامت إجراء لتجارب الجديدة من ضابط أو رابط ، ومن ثم فقد ظهر بين الأدباء السوفيت اتجاه لتقديس بوريس باسترنك والإعلاء من شأن الشعراء الذين يحتنون حذوه واتجاه مماثل لاعتبار مارينا تسفيتا أعظم شاعرة أنجبتها روسيا في القرن العشرين . وينحى سيركوف على هذين الاتجاهين بالملازمة والتقريع . وامتد أذى هذا الشاعر السلطوي إلى كثير من الأدباء الموهوبين أمثال مارك سيشيلو ودايسيف وكافرين وجرانين ، فضلا عن الكاتبين المهاجرين ألف وبتيروف . ولكن ألكسندر تفادوفسكي هاجم الشاعر سيركوف ، وحين مات تفادوفسكي طلبت عائلته من سيركوف ألا يحضر جنازته . ولكنه حضر الجنازة بالرغم من هذا ، فضلا عن أنه ألقى تابيناً للفيليد ويدها تمتدان نحو التابوت .

وفي نهاية الأمر أدركت السلطة أن سيركوف لا يصلح لدور الرقيب بسبب افتقاره إلى الموهبة ، ومن ثم فإنها سعت إلى تجنيد بوريس باسترنك كي يقوم بهذه المهمة ، وبعد الهجوم الضار الذي شنته السلطة على زوتشكو وأخامتوفا طرق بيت باسترنك رجل عسكري ذورتبة عالية في ملابس مدنية وطلب إليه باسم الحكومة الاشتراكية الهجوم على أخامتوفا بسبب ما أسماه بقصائدها غير الوطنية . واستنكر باسترنك هذا الأمر واحتج بقوله أنه

لا يمكنه أن يهاجم إخماتوفا لأن وشائج الصداقة تربطه بها . وتضايق من ذلك المسؤولون في الحكومة فتوعد واحد منهم باستئناك متهماً إياه بأنه ينظم شعراً يستفلق على الأفهام . واعترف باستئناك بصموية شعره وأضاف أن هذه التهمة ضده ليست جديدة فقد سبق أن وجهها تروتسكي إليه . وأوعزت الحكومة إلى عميلها سير كوف أن يتولى أمر باستئناك فكتب مقالاً هاجم فيه باستئناك واتهمه

بالإغراب والافتراء معا .

وفي ٢٩ أغسطس ١٩٥٧ أنشأت السلطة إتحاد الكتاب الفيدرالي إلى الروسي بهدف مقاومة الأدباء التقدميين الذين تزايد عددهم داخل تنظيم موسكو . وعينت السلطة في هذا الاتحاد الجديد عدداً كبيراً من مخبري النظام الستاليني القديم وعائلته . واستهدفت بقبول هذا العدد الكبير من البيروقراطيين أبطال أي أثر للأدباء التقدميين .

« التحرير »

تعريفية الحلم

مقدمة العمل أو تمهيداً له ، والذي سوف نتوالى بعده مشاهد كابوسية متلاحقة ووتركونى محطماً وحيداً ، موصوباً بهزيمة مؤبدة . هو مفتتح الفقرة الثالثة من روايته ، على هذا النحو ، لتخصيص وإف أو تطهير لما عمله الأحداث لنا ، بعد ذلك ، التراك أو النيد ، التصلب ، الوحدة ، ووصمة الهزيمة .

الا اذا وجدنا في المشهد الأخير من الرواية مايناقض هذا المفتتح ، ويعدله ، ويبيّره .

ليس هنا ثم «أحداث» بالمعنى المألوف ، بل نتابع يُسمّره جماع مطلق .

وإن استعادة سريعة لجرى السريية في الرواية اتبين ميلاداً جديداً — بعد موت مائة عام ، وظهور روح السخرية والدعاية التي تنتقد العمل من جذية الكابوس وجهامته ، ثم تظهر «الراة» — والراة دائماً لا اسم لها — ثم قطع مفاجيء على انقلاب عسكري ، فإذا كان

يبدأ إبراهيم عيسى روايته للصيغة المثبتة «العراة» ، بإيقاع الصدمة .

ومن اللحظة الأولى يضعنا أمام صر الخلق، أي أمام سرّ البداية : كابوس الخوف ، إطباق الرعب ، الوحدة المحيطة ، ومبرط القهر — من غير أننى تبرير — وتمزيق الوجود الذي سوف نراه يتحول إلى تحطيم للملم . كائنات غير مفترسة قادمة من السماء تواقع عقلاً مدمراً بذلك الراوى الذي يوح لنا بروايته ، ولا يسمّى نفسه ولكنه يصف نفسه — في الآخر — بوشوح كلف .

، والقادمون من السماء هم في تصويرى القادمون من أعلى ، فقط ، أي القادمون من مراكز السطوة والتحكم والامر . وليس فيهم إيهام دينى أو ميتافيزيقى ، بحال ، لأن الرواية كلها يُعوزها فعلاً هذا اليه الكونى فهو رواية أرضية مهما كانت فانتازية .

يقول لنا الراوى بعد المشهد الكابوسى الأول الذى يستغرق الفقرة الأولى والفقرة الثانية والذي اعتبره

سلخنة ومريية حتى لتوشك أن تهزم نفسها وتُحبط غرضها ، سفيرة من الذات ومن الرومانسية القديمة (التي لطها تستحق هذه السفيرة فعلاً) .

وإذا كانت عملية التعرية الانثوية الجماعية في هذه الفقرة (أ) هي في النهاية تعرية للرومانسية ، فإنني لست مع انصار مائيسو وبالحب الجميل ، لا لأنه حبٌ جميل ، بالعكس تماماً ، لأنه لم يكن قط جميلاً ، بل كان في حقيقة الامر مسرف الحلاوة والسكينة ومن ثم فهو طفلي وزائف الطرية .

ولكن رد الفعل في عملية التعرية هو على الطرف الآخر شديد الخضونة ، بل يصل أحياناً إلى مجرد الذاكرة . ولست بالطبع أبحث في الفن عن وسط ذهبي معتدل معقول وعادل ، لعل هذا ضد الفن ، بل لريد أن أبحث عن صدقي يجمع بين التناقض دون أن يسقط في هوة أي منها .

ويمزاد بيع الأجسام — فهي ليست أكثر من بضاعة مبدولة — تنتهي هذه الفقرة وتسير الرواية سريعاً نحو نهايتها التي نجد فيها المرأة ذات الضمير الف ووجه تملرس عملية زواني وتجميل اصطناعية متكلفة ، ونعود إلى تقنية تدخل الرواية بالسينما وتراكم تخيل الشاهد البيضاء بالانتازيا الرواية من ناحية وتتره مشاهد الواقع الجاف من ناحية أخرى .

وتنتهي الرواية بنفحة كريشيدو رائحة وقوية وفعالة ، مشهد تحول الراوي إلى قرص مضار حيوى ترتلته المرأة — التي هي في تقديري مسخ للعبيبة المفقودة — وانتقامٌ منها في الوقت نفسه بفعل الرواية نفسه — والفرق، غرق القرص الراوي في داخل جسمها ، بينما هو يرى جسمها المشوق الطيبى البشرة مرسوم التفاصيل

مصطلح «القطع» هنا مستعاراً من لغة السينما فلأن الفن القولى أو الكتابي هنا يمتزج والفن السينمائي في ابتعاك قوى لفيلم «الخطايا» الذى يتخص فيه الراوى شخصية عبد الحليم حافظ أمام نادية لطفي ، يخرج من إهاب ويدخل فيه ، كأنما يوجد فجوة أخرى للوهم أو التخيل في داخل الفانتازيا أى شطح التهاويل التي تتخلل العمل كـ ، وسوف يعود الراوى إلى هذه التقنية مع فيلم آخر يُحل فيه فائن حمامة — هذه المرأة — محلٌ حبيبة مفقودة .

في الفقرة السادسة نجد مايسمى الراوى «الفرأغ المراء» ثم عاصفة الضماسين ، وهنا يظهر رجل ، ثم دميةٌ جنسية حيّة ومشهد شيقى عارٍ وواضح — كأنما هو تأكيد لثيمة أو موضوعة الآلية — وخاصة في الحب ولى الجسد — وانحصار كل هذه إنساني عن الحب . ولطنا نلاحظ أننا هنا بالضبط في الفقرة التي تقع في قلب الرواية كلها ، بأكثر من معنى .

ويستمر الاحتجاج المتصل على الآلية التي تصود الحياة ، وعلى الجمود الذى تتصلب وتشبى به الكائنات ، وإذا نحن في نفاق نتخلع فيه رأس الراوى ، وينكسر عنقه .

ولكن الكلبوس الصلصلى ، المروى بلغة تقريرية بحتة ، يستمر وإذا نحن في غمار مشهد عريضة شبقية تسقط فيه الجياد العربية البيضاء الاصيلة ، وتسقط الاحلام القديمة البريئة ، وتعود العريضة المشتعلة الميكانيكية التي لا علاقة لها ، بللرة ، بالصدريدة الديونيزية المليئة بمعانى الخضوصية ، كل جموح شيقى في هذه الرواية هو جموح قاتل مجيد ومشاد للخضوصية بل والحياة نفسها ، تتمهن الشعارات النبيلة في قسوة

كيف ؟ أليس في هذا الجمع بين الداخل والخارج نوعٌ من الاعتراف ؟

أهو خلطٌ غير مقبَّهٍ إليه ، أم هو تجميع ، من غير محاولة للإيهام ، بين قطبين متضادين ؟ الداخل والخارج ، على أسلوب بريخت الذي يرفض أن يَدَّعَى مخدوعاً — على نحو ما ، بالاندماج الكامل في عملية الإيهام الفنّي ، بل ينحسك — لكي يوثقك — حتى ترى ، وتفكر ، بإيجابية ومشاركةٍ منك ، ولاتنساق بسلبيةٍ مستتمة .

مشهد الفرق في داخل الجسم ليس غريباً تماماً عن الألب الفانتازي ، ولكن وظيفته هنا هو استمرار لتيمة الرواية كلها : الآليّة وسلبيّة المرأة مقابل عضويتها البحتة ووليفيّتها الخام كلاهما نفى فنّ الرومانسية مُهدرة ومفقدّة ، يلهمها حين مكون ولانجوى فيه لحام الحب الرومانسي الضائع وتأتي مصداقية هذا الافتراض من مشهد كابوسٍ ملغوب لمشهد الشرفة بين رميو وهوليت ، وإلى أن نصل إلى الرحم نمر بمشاهد بصرية سينمائية جدّاً في داخل عضوية جسم المرأة الكثير ألف مرة ، بكاميرا مقرّبة ، سهرية . تذكّرنا قليلاً بفيلم آخر (هل هو «حدوتة مصرية» ؟) فمن الواضح أن هذه الكتابة تخترقها السينما ، تتخللها وتغامرها وتقطعها بتقنيات سينمائية .

ولكن رواية هذه المشاهد تأتي في مواجهة قرص المضاد الحيوي (المتكلم بضمير الأنا) مع جيش الكرات البيضاء وهي مواجهة تتخذ تقنية استهلاك التراث بلغة توحى بالسعر الشعبية دون أن تتلبسها تماماً .

والمشهد الآخر الفعّال والدهش في قوّته وصدمته هو مشهد الميلاد الثاني للراوى ، نلصّباً ، مجرّياً ومجرّياً ،

محنّكاً وصاحياً ويَجَلّ في النهاية من رحم هذه المرأة الحبيبة التى يوحى النص أنها قد ضلعت أخيراً ، فقد مرّ الراوى إذن باختبار طفولته العاطفية ، وبدأ يخطر إلى عتبة الرجولة بعد أن لفظته الحبيبة القديمة من رحمها .

وهو مشهد مُلهم بواقعيّة أرضية وعضوية وحسية هي اللحن الضدّي — أو الكونترابنسى — لجموح الفانتازيا الملحقة وشطحاتها الهلالية .

فهل من دلالات النهائية صدمة سقوط الرومانسية على شكل صدمة سقوط الرجل من رحم الحبيبة ، مولوداً نلصّباً ، ووقوعه على خشونة أرض الواقع وجفافها ؟ إنه في النهاية مازال وحده لا أحد يهتم به ، لا أحد ينظر إليه ، بل لا أحد يراه

أليست هذه الوحدة هي إدراك النضج ، وعبور المحنة من المراهقة إلى الرجولة ؟ إنه يولد عارياً تماماً . أليس هذا العرى الآخر هو الكشف المعرفة ؟

لم أكن أنوى هنا أن أسرد حكاية الرواية ، فليس في هذا كبير غناء ، إن كانت فيه جدوى على الإطلاق ، ولكنها استعادة تأويلية ممكنة (من بين ممكنات أخرى) لعل فيها مداخل إلى فهم هذه الرواية المتقرّدة فهماً أعمق ، أو إلى تدقيقها وتقييمها .

هذه فانتازيا تجريدية تعتمد الشطح في تهاوليل التخيل كما تعتمد التخييص الموحى والتفصيل أحياناً

لظواهر الواقع وجواده .

وهي فانتازيا تنتمي إلى هذا الكاتب الشاب وحده انتماء لا يشارك فيه أحد من أسلاف الفانتازيا الكبار . ومن غير أن نضع مقارنات في التقويم ، أشعر فقط إلى فانتازيا كافكا التي تضيء على تهاويل الخيال ومسوخه مسحة واقعية وتكسبها رقائق تمثيلية ، بنية هادئة صالحة تحيل التهاويل إلى وقائع كأنها يومية وأرضية ولا هي فانتازيا بورخيز التي تخفق الوقائع الروائي اختلافاً تصنع من نسج مخلوقات وهمية وحقائق تقريرية لم تحدث قط — وهي أقوى فعلاً واثراً من كل وقائع التاريخ ، ولا فانتازيا واقعية ماركيز المسرحية وأضرابه التي يشتغل فيها الواقع المرئى فجأة إلى خيال رمزي وشعري .

هنا فانتازيا تستلهم روح العصر أو تتصل بها اتصالاً وثيقاً . أعني أن هذه الفانتازيا تتصف — على الأقل — بأمورين :

الأول : هو الأساطير المعاصرة المصنوعة التي تتمثل في «الرسوم المتحركة» أو «شرائط الرسوم» سواء كان ذلك في السينما — في الأفلام الكرتون ، كأننا هنا نشهد والت ديزني مجرداً من كل طقوئيه ، وكابوسيما وعنيفاً معربداً في شطحه الآلي .

أما الأمر الثاني : فهو حضور الدُمى ، مايشبه الروبوت الذي يتكلم ويحرك كأنه إنسان آلي ، صناعي .

ومن ثم فإن الفرق القوي هنا — أي للكتابة — يتصل اتصالاً أساسياً بطواعر غير قولية وغير أدبية . وليس هذا مجرد استعارة أو إدخال مُحمّل لهذه الظواهر بل هو تمازج جميع .

ولى هذا تكمن فريدة هذه الرواية — مهما شابها من عطب هنا أو هناك — أي في أنها نموذج قوى لما أُسميه الكتابة عبر النوعية التي تتمثل منجزات الفنون الأخرى غير الأدبية — كما تتمثل الأنواع الأدبية الأخرى من شعر ومسرح تستوعب منجزات هذه الفنون ويتوحد بها ، لكي تغدو نوعاً جديداً من الأنواع الأدبية .

وعلى وجازة هذه الرواية — وقد تكون الوجازة ميزة — فإنها تصنع رؤيا مستقبلية تعلن سقوط العالم الذي عرفناه ، أو تحطمه .

ولى هذه الفانتازيا — التي تخارمها واقعية تحتية انصح التعبير ، بل تنقطنها مشاهد مفرقة أو مفرقة الواقعية في جمود تفصيليتها وحيادييتها ورصد مظاهرها بعين باردة ولاقط ، فإن الدلالة الكاسية هي انهيار — أو دحض — الحب . وهي الدلالة التي تتخذ مظهراً محورياً وسافراً في ممارسة الحب بين الأشقر وأمريكي الشكل وبين الدمية (أو شبيهة الحبيبة) .

وعن انهيار أو دحض الحب يتأتى انهيار العالم وتسطيه ، بل تحطم جسم الراوي — اللاطل ، حتى ميلاده الثاني ، وما يتخلل ذلك من رؤى ذهانية كابوسية تذكر برؤيا الأبيكليس أي القيامة أو يوم ينقش في الصور .

ولكن دعنا لانتس أن انهيار أو دحض الحب في «المرأة» هو إنكار وإسقاط للحب — وللملم الرومانسي «الجميل» على مستوى أول فقط ولكنه تأكيد مقلوب للأيمان بالحب — أو بالعشق — ونحن مستبد له ، على المستوى المضمحل أو الكامن أي على المستوى الأحق .

فللكتاب ليس عذماً ، ولا عيشاً ، على الرغم مما قد يبدو ،

إنه في جميعه مازال رومانسياً — وإن كانت رومانسيته ممرورة ومحيطه —. وفي نهاية الأمر فإن المواقف والمشاهد التي نراها ونحياها في قلب واقع العالم اليوم أشد إيجاعاً ومضغفاً وغرائبية من أي عمل فلتنازي .

لأمر أن تتناول الأسلوب ، واللغة ، في هذه الرواية ، لأنها بالفعل تُعنى بهما عناية خاصة .

ومن البدء — ونافذ القول — أن الأسلوب من صميم الرؤية ، ولاتفرقة ممكنة بينهما .

لغة «العراة» عصبية ، مفككة ، وفيها ناي بنفسها عن الفوضى إلى اعماق داخلية واستكناه الخلط من فوران العالم النفسي الداخلي . لأن الكوابيس والهذات هنا متجسمة في الخارج ، أو متوضعة في واقع متخيل بل شط به الخيال .

وهي اللغة المثل — أو على الأقل الأكثر اتساقاً — مع عالم آلي يتهاوى .

آلية هذا الأسلوب — في مواضع — كأنها إنذار بكالية العالم الذي جاء أو القادم وشيكاً ، وهي في الوقت نفسه إدانة لها .

ولكن «الشاعرية» المسرفة ، والتشبيهات أو المجازات التي تبدو كأنها متعملة أو مصنوعة صنفاً تبدو في مواضع نقودات حقيقية تكشف أنشائية اللغة عامة وتوقف مجرى إيقاعاتها السريعة .

ولأخذ بضع أمثلة على ما أسميته «تَرْفِ الشُّعْرَةِ» ، منها مكان دود الفز صنع من أنفاس فرفقة ، مبططاً على مساحة من بيض الأوز المتكسر (ص ٥٥) ومنها قوله :

وبقيا مأكولات الريح في إنظارها الأول يعني مابقي من عصف الريح ! ص ٧٦
أو «إنكشف لهم قلبى فبصقوا فيه ماء مغلياً ودخاناً كثيفاً» ص ٥٧

أو «تجسست ككفى .. طعم الفراش» ص ٦٢
أو «مشرجة صغر ميت على كفتي» ص ٥٧
أو «نور كهربائي مخنث مولود سلفاً في حلجة الظلام الجاثم» في أول صفحة في الرواية .

أو «تفككت مريمات القيم المتدلخلة وأعيد تركيب منزلقات الفؤاد» ص ٥٩

قد تُفكر هذه الإغراق في الشاعرية ، أو لتفكر — إن كان ثمت مجال للغفران أو غيره هنا ولكن لاشك عندى أنه معايصب للكاتب طواعية لغته ، ورقة شاعريتها في مواضع ، وبراءة استخدام التعبيرات الشعبية التي تكسب النص الروائي حيوية وتدفقاً وقرباً إلى القلوب : مخلص ، لا أريد أن أكلّم واحدة منك ، أو «ماشي» ، انتم احرار ، أو «التقطت أنفاسي بالعافية» وهو في هذا يخطو خطوة وثيقة في طريق شق على حيلة وتجنب الكاتب العظيم شبه النص إبراهيم عبد الغادر المازني ، عينه ظلت طول الوقت على سلامة المفردة الشعبية ونسبها الصحيح للفصحى أو استأذنا الكبير يحيى حلى الذي لم يتردد في دعوة المفردة العامية البحت ، عريقة المحدث في شعبيتها مع ، عاميتها ، لكي ينسجها في لحمه لغته المتفردة . وسداها ، نسجاً حقيقياً ؛ وأظنني قد «لحت خطوات في هذا السبيل نفسه .

وليسست المفردات أو التراكيب العامية أو الشعبية عندما تأخذ مكانها الحق — ومكانتها — في العمل الفني مجرد حيلة شكلانية أو حلق فقط ، بل هي دائماً مرتبطة — كما

الامكنة ، بين المتعطفات ، داخل الزوايا ، على الجدران ، فوق الشرفات ، خارج النوافذ ، أعقاب البنيات لا مركبات ولاسيارات لا بشر ، لانس » وهكذا .

ومن تقنيات الرواية — ودالاتها — استخدام أسلوب الهامس الذي يأتي بين الأقواس ، لكسر الاندماج ، وإنزال القارئ من علم ، ونفسه بتعليق أو تعديل أو ملاحظة لكي يصحو ويفيق من وهم الانسياب مع التهاويل ، وليس أسلوب التحديد أو للتقريب هنا بريختياً بحتاً — فلدينا في هذا المجال أعراف كثيرة من التراث — ولكنه يتسق اسلساً مع سياق السلم الموسيقي الذي اعتمده الكاتب — الشاعر مصموداً وهربطاً ، كما اسلفت .

وعلى هذا التمسك أيضاً يتخذ الكاتب لغة العلم مرة — وجدت نفس أجلس على مقعد مثبت في أرض عرية قطار بضاعة يسير .. إلى مالا نهاية الكون .. (ص ٨٥) كما يتخذ بعد ذلك مباشرة لغة الكاركتين السينمائي بشطط خطوطه العادة : دهليز ينكسر ويتحرك ، يتنزع من مكانه ، من كلمتي ، عنلي يذهب على كأي مشهور هنلي نراه في كابوس خاطف — وأضيف من عندي مكابوس هنلي ضيفامشي خاطف — الرأس المنتزعة الملقاة على أرض العربة لم تسفر عن موت إطلاقاً أنا يقيناً أعيش .. وهكذا .

في الرواية يضع هذات — أو أخطاء لغوية صريحة وليست من قبيل تطويع اللغة فنياً أو إعادة تركيب سياقاتها فهذا مشروع بل قد يكن أحياناً ضرورياً (ولينظر الكاتب صفحة ٨٢ أو ٨٧ أو ١٠٦) فإذا كان اندفاع اللغة وتبنيها من ميزات عمله ، فقل هذا الاندفاع لا يفضي به إلى التردى في الخطأ — الذي هو غير ١٠٥

هو يهيم بما يحمله النص من طاقّة دلاليّة ، بمعنى ، أو بمضمون ؛ وهي هنا قيام قطبين في رؤية الرواية للعالم : قطب هو إلى الأرضية والواقع اليومي وجفاته أقرب ، وقطب أدخل في تلك الشاعرية والرومانسية المقتدة المهدورة ، قطب إذن لا ابتعدت له إلا بلغة الشارع — مع غناها ونظريتها ، وقطب آخر فيه فسحة لفصحي رقيقة أحياناً وغنائية مرفقة .

ومصدّقاً لهذه الرؤية نجد على طول الرواية وعرضها — تبادلًا وترادفًا بين فكرة شاعرية محلقة وفكرة تُرعى فيها مظاهر جوامد الواقع الخارجي ، ولنر إلى صفحة ٥٩ على سبيل المثال حيث نجد وصفاً دقيقاً للفرقة التي فيها المهد عن يميني فوقه شريط المضاد الحيوي وورق قديم وكوب فارغ والباب معلقة خلفه ملائسي المبعثرة ، وأمامي رفان من مكتبته تحتوي عددًا من دواوين محمود درويش ومجموعة كتب من آثار الفراعنة ومستطيل خشبي صغير يضم شرائط الاغاني وأريكة فراشها أحمر خافت متقوس وذراعاهما من خشب مزوق مضلع ثم صوان ضخم إلى آخره إلى آخره ويدها مباشرة : النوافذ معلقة والضوء معتقل في الخارج عن الدخول / وتجمعت داخل دماء / وتلكت مريمات القيم المتداخلة وأعيد تركيب منزلقات الفؤاد .. إلى آخره إلى آخره . وليس هذا يمثل وحيد بل هو نسق — حتى ليوثك أن يكون نطقاً — لتكتفي أسلوبية هي في صميمها وشايفاً بقيمة دلالية ثابتة هي قيمة الضمير ثم الهبوط في حركة متصلة تكون عصب الرواية .

هذه الحركة تترجم من نفسها أيضاً في تعاقب الفقرات وتعاقب الجمل عنده على نغمة دقات آلية تقريباً : مكانت الشوارع ملائمة بالخلاء .. في فراغ مكثف في جوانب

دال بل معوق أيضاً ، لكن السيل العرم لا يخلو في الغالب من حطام قليل .



وماذا عن شخصيات هذه الرواية ، أو شخصيتها ؟ واضح من الوهلة الأولى — وربما كان حتماً — أن هذه الرواية تخلو تماماً من الشخصيات ، شأنها في ذلك شأن هذا النوع كله من الأعمال التي تتجاوز حدود النوع أو الجنس الأدبي للكُرس المألوف .

الا شخصية متضمنة ولكن مسيطرة لانعرف الرواية إلا من خلالها ويصوتها وحده ، هي شخصية هذا الراوى الذى لا اسم له والذى يكاد يتطابق مع الكتب . مامن شخصية هنا مكتملة بللعنى البلازكى أو المفلوظى ، وما من شخصية مرسومة بثلاثة أبعاد : طولاً وعرضاً وتجسيمياً ، نفسياً واجتماعياً وفكرياً من داخل الشخصية ، مامن شخصية موزنة ومفسرة على النحو الذى نعرفه في الحسانية التقليدية كلها — إنما التبرير هنا ياتى من مواقعها ووظيفتها ودلائها في العمل اللغوى نفسه لا في تعقب تشريحها النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى وزُجْد علاقاتها المُحاكى كما يجرى التقليد الراوى العتيذ .

هى إذن تجريدات — مُفصصة ، دالة ؛ أو شفرات ، أو إشارات ليست موجودة بذاتها أو لذاتها — في معنى من المعانى — وليست مبنية لإدخال السرور واللذة على قلب القارئ — أو الكاتب — بل هى بالمتعم موجودة لتكون مقوماً من مقومات العملية السردية — باخص معانى السردية — الروائية (اعنى أن السردية هنا ليست حكاية أحداث أو سرد حوته ، بل هى تشكيل درامى قد

يكون تسلسله ونموه وتصاعده وحركته كلها مستترة في مستوى مضمور ولكنه قائم بقوة .

والشخصية — إن صح إطلاق التسمية عليها — الأولى ، بعد الراوى ، هنا هى المرأة ، غير المسماة ، الماثلة بحضور طائر في العمل كله ، والتي تتخذ عدة أقنعة ، وعدة تجليات ، لكنها واحدة ، وهى تنوعُ ناضج ومتكبرٌ — أو عدة تنويعات على لحن أساسى واحد — من تلك الحبيبة التي لم يكن من الممكن وصفها ولا تسميتها .

وهى «قادمة من هناك تسير من عمق البحر .. كان جسدها عارياً تماماً» كما فكرت امها أن تلدها ، في لون الشاى بالطيب يلعب جلدها في نور الشمس (جات الشمس منذ فترة) حتى هنا — عند التجلى الأول للمرأة لا يدعك الراوى حتى تسرك سكين قسرد المنساج ، بل يُصمِّك بنقرة ملاحظته التقريبية بين قوسين (جات الشمس منذ فترة) .

وهى هنا — ودائماً — موصوفة بقدر من الدالة والوضوح والتعريف يشاراف البذامة العلمية أو الاكليينكية ، ولكن تتخللها لحناً من الرؤية الشعرية الرقراقة : جسدها نازل رغم ترهل أسفل البطن وثقل يتسع في مؤخرتها ، وهناك زغب شعر عند ركبتيها ولى بطن ساقها .. حليباها دقيقان (شرطه) بفعل اللقاط (شرطه) وارتجفت أصابعها (قوس) فيها شيء من الذكورة ، وهكذا إلى آخر الوصف الذى لا ينقل الظاهر فقط ، بل يعيد البراة الأولية للجسم ، أى يقوم بعملية خَلْق جديد للمالوف وينقى عنه في الوقت نفسه تهويمات الرومانسية الغائمة ، تعرية للحلم ، بالحلم ، حتى يفدو الواقع أكثر واقعية .

للخلق الأول (ص ٨٨ و ٨٩ وما بعدها) ثم من أنفسهم في مشهد الفرقة الموسيقية التي يترنق فيها الحلم الرومانسي تمزيقاً مُؤْلاً ومدحراً لذاته أيضاً ثم ينغص الجميع في تلك العريضة الآلية المرفوعة من كل خلعة روحية ، وشبقها الثاني هو المرأة الواحدة ذات العشرين ألف وجه ، وهي نفسها الحبيبة التي يعرف وجهها ويظن أن حبه إياه لم ينته والتي هي ذاتها يولد من رحمها رجلاً قد مرّ باختبار النضج وجاز عتبة ولم يعد الطفل المراهق الرومانسي غائماً الأحلام .

وما من شخصية أخرى في الرواية إلا تشخيص طبيب العين الوسيم الطويل بالبذلة السوداء الكاملة الذي يصرخ للراوى في النهاية ديايبني لاشي فوق .. كله تحت، هذه الصرخة الكلبية Cynical المحببة هي ذاتها صرخة المرأة الدمية النسوة للعريصات المبيعات كالسبع الاستهلاكية في المزاد .

تشكيل هذه الرواية — كما المحت أكثر من مرة — يعتمد حركة متصلة بين الهبوط والصعود ، كما يسير اتجاهه من التمرق والتطميط والتدمج إلى الميلاد الجديد من رحم الحبيبة المرفوضة التي تلفظ هذا الكيان المشهور المكسّر الذي مات أو نام مائة عام في محنة التشتت وفقدان التماسك ، فإذا هو رجل كحل الرجولة ومثلتم وعار وحده في نور الكشف وفي قلب الميدان المضى بنور الظُّهر .

أي أن العملية السردية هنا تأخذ الاتجاه العكسي المضاد للسردية التقليدية التي كانت تبدأ حركتها حسب تسلسل الزمن المأدب على سننه المنتظمة ، من الميلاد حتى الموت ، من الخلق أو المولد الأول المكتمل حتى الموت

هذه المرأة ليست ملائكية ، بالمرة — ولكنها حين مسحت بالماء وجهها .. بدا كأنني أعرفه تماماً ، بل كنت يوماً أحبه ، بل من المؤكد فعلياً أن قلبي عشقه وأعلن عبادته الدنيوية له يوماً ما بل شهيراً كثيرة بل عمراً مديداً أظنه لم ينته ، وهي في ظني لفرة مصورية في الكتاب ، فالراوى يظن عشقه لوجهها — لا لها كلها — كما أنه يؤكد أن هذا المشق لم ينته ، يؤكد بالظن ولكنه يؤكد . كان الراوى قد قال في أوائل ظهورها «أننى أعرف هذا الوجه (وربما كنت أحبه) فهذا ترجيح أو تأكيد أول .

ولكن هذه المرأة — في هذه الرؤية — تتجلى مرة في هيئة نادية لطفي «عينها جميلتان فيهما كل مفصصات أساطير الغرام العذري فلم تمتنع لكته خراً .. كنت ذاتياً في حواجبها وبشرتها ص ٧٠ ولكنه — مخلصاً لتركيبية الصعود والهبوط ، الشعرية والسوقية أي الكونترابنطية الموسيقية في التشكيل — يراها ذات مساحيق مكارثية وأنونة ملفسوحة وغرى بلان واللوان مزجحة ص ٧١ .

أما التجلي الثالث فهو الدمية التي يمكن نفخها ثم مضاجعتها حتى تتجسد في وجه فتاة وهي الدمية التي تمارس عمل الجنس النثري الخام مع الشاب الأشقر الذي يبدو أمريكياً في فعل خيانة مضمر كان الراوى قد استشره في الفيلم حين رأى حبيبته في تجليها الثاني «رايت نادية لطفي .. تلقى صدرها على مثل تقيل الظل غبى الملامح» (ص ٧١) وهي هنا تساوى بين الوفاء والقتل .

أما التجلي الأخير فهو في تقديري نوحين هو تكثر المرأة الواحدة في عشرات النساء ضاحكات في مجون هائل وصخب مدوّ وهن ممسكات بسكاكين وسيطاً .. يخلع النسوة ملابهن حتى تبدو الواحدة منهن في ردتها

أى العردة للتراب في الشيخوخة المتهاوية المتهاكلة
القانية .

وفي العراة يتخذ التشكيل صيغة الحركة على خط
مستقيم ذاهب من التلك إلى اتجاه التكامل ، أى صيغة
النفاذ من حلقة إلى حلقة ، دون عتلة بتدبير الوصلات
وتركيب الحلقات ، وهى تقنية حُلمية أساساً ، قانونها —
أن كان ثمت — هو التلك لا التماسك والتخلخل لا
التدوير المحكم .



أجمل في النهاية ما أرى أنه من خصائص هذا العمل
الجميل والممتع والفريد ، فيمايل :

أولاً : هذه لانتازيا صريحة ، وخاصة بكتبتها ، تقوم
على رؤى مستقبلية وأبوكليسيية ولكنها في حركتها بين
سطح التهويل ، فوق ، وصخور الواقع ، تحت ، ترى
الواقع على صورتين : مجسماً ، متشبيهاً ، بذيقاً ، ناتناً من
قلب للانتازيا ، ثم متسايفاً حدوده مهترجة — أنظر وصفه
البصر أو الأرض . كان رعاة القهر ، والرعب ، ونذر
التشبيك تيمع الحدود وتطمسها ، أو كان ذلك يتأتى من
فقدان الإيمان ، وفقدان الأيديولوجيا — أهذه أساساً من

سمات العصر الآن ، ومن إشارات المستقبل ؟ ومن ثم
فإن حدود الشخصوى والمكان — والزمان كلها غير
قابلة .

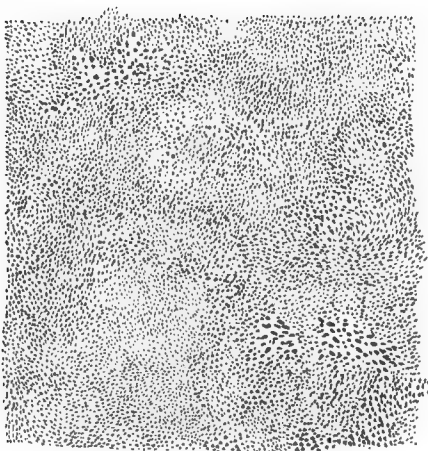
ثانياً : ومع فقدان الإيمان وفقدان الأيديولوجيا
المحتمل ، فإن في الرواية رسالة مُضمرة وكذلك فعالة ، هى
أداة الآلية ، افتقاد الرومانسية والفجعية في سقرطها
والبسفط (الدمر) على امتنان الشعرات والأحلام
القندية :

« تبدأ الموسيقى تعزف لحناً آخر [بعد نشيد بلادى
بلادى] فيبدأ قوياً جزلاً وواه زمان ياسلامى، فيستدير
الرجال يطلع ينأطليهم .. »

ثالثاً : تنص الرواية بمشاهد عريضة شائنة وآلية شبقية
وملتوية على ذاتها ، سيريالية المظهر ، ولكنها تنقد روح
السيريالية ، النازعة إلى التحرر من كل صنوف الكبت
والقهر ، كان هذه العريضة ذاتها نوع من القهر — أو الرد
على القهر — فيها قبضة الحواد لا انطلاق الحرية .

وأخيراً : العالم — في هذه الرؤية — محطّم ، وخاو — على —
رغم ازدهامه — والراوى دائماً يحده على رغم احتشاد
الأشياء والأشخاص حوله .

ليس في هذا مايكفى — وزيادة — من فُرّ ودلالة ؟



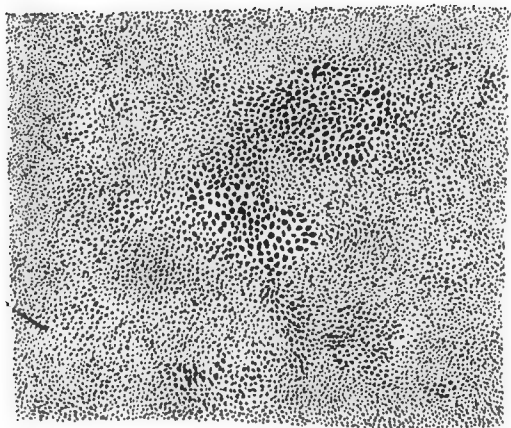
بين الإبداع المجرد والرؤية التالية

آدم هنين .. بدر الديب

هذه تجربة فريدة في ممارسة الفن تمتاز فيها القيم الشكلية التي تعرفها العين ويقررها تاريخ الفن ، مع الممارسة التقنية للتعبير والصبر عليه ، وأخيرا أو أولا الوقع لدى الطبيعي البدن وهو يريد أن يعبر وأن يعرف .

يقول علماء النفس (وخلاصة بيلجيه) إن الطفل يعرف ويتمو قدراته العقلية عن طريق تمثيل الواقع وتحويله إلى حركات يصنعها البدن . وقد يكون لهذا معنى صعبا أو معقدا ولكننا نستطيع أن ندركه ونحن نرى الطفل يحمل ذراعيه في مضابضة لجناح الطائر ، ويقلد بجسمه كل ظواهر الطبيعة حتى سريان الماء ، وهذا في الحقيقة هو الطريق لظهور الفن بالنسبة للإنسان سواء كان الرقص أو الموسيقى أو الفن التشكيلي . وقد يكون الفن التشكيلي هو المتأخر في سلسلة الظهور بعد الرقص والموسيقى لأنه عن طريق المحاكاة ينقل التجربة المقررة النجاح ويسيطر على الواقع بمحاكاته . ولكن هذه المحاكاة تظل شيئا آخر غير مجرد الانعكاس للواقع لأنها تتضمن داخلها المعرفة والقيمة . وقد يحتاج هذا الكلام إلى شرح لأنه في الحقيقة تاريخ وقيمة ووظيفة الفن ولكننا يجب أن نضعه في نفوسنا ونحن ننظر إلى هذه اللوحات المصاحبة لهذه الكلمات .

وكلمة « مصاحبة » هي الكلمة التي استخدمها الفنان في هذه الليلة التي سمح لي فيها أن أنظر في تلك المجموعة من اللوحات وأن أفكر معه كيف تقدمها للناظر ولعين الجمهور العام . ولكن السؤال هل يمكن أن يصاحبها



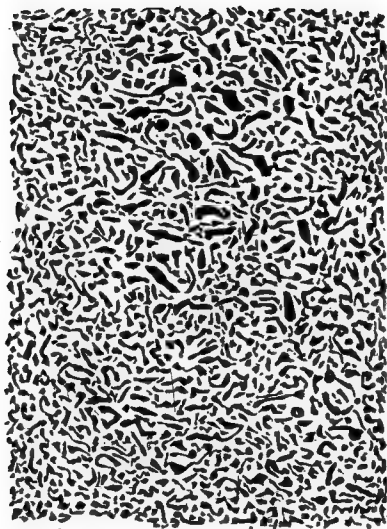
نص مكتوب جاهز قديم أو حديث وكان إعتراضى أن هذا سيجعل من اللوحات تابعا للنص يحاول أن يصوره وهى ليست كذلك على الإطلاق .. فاللوحات لا تصور ولا تعبر عن شيء ولكنها مثل كل فن كبير توجد بنفسها وتقوم بذاتها وقد لا تحتاج إلا إلى مثل هذه المقدمة « العرجاء » لتشرح بعض جوانبها أو لتعيش بعض مشاكلها ولتتعرف إذا استطاعت على المعرفة الكامنة في داخلها .

هذا كان رأى — الذى اتحمل وحدى مسئوليته — والذى عبرت عنه ذات ليلة في مرسوم الفنان في باريس وأنا اطلع لأول مرة على هذه المجموعة الفريدة من اللوحات .

هذا إذن هو الفهم الأول لهذه المقدمة والمبرر أو السبب في كتابتها .. ويمكن للناظر أن يتجاهلها إذا أراد وأن يعبرها كما اعتقد أنه سيفعل إلى اللوحات مباشرة ... فهذا ما أريد أن أفعله أنا أيضا .



هناك ميدان أساسيان يجب أن نعيشهما وأن نتركهما قبل أن ننظر إلى هذه اللوحات . أما الأول فيتمثل بالكون الذى نعيشه وبانسانيتنا فيه . فالكون سواء وعينا ذلك أو لم نعه يقدم لنا توحدا في الشكل أو في القويم isoforphism بمعنى أن ظواهره في تعقدها وفي جزئياتها وعلى رغم ما بها من اختلافات تميل إلى اتخاذ شكل موحد أو تكرار اشكال واحدة فيها الكثير من التشابه والتكرار .. وهذا نراه ونعرفه عندما ننظر إلى الحيوان والنبات والنجوم وخلايا الإنسان وكل كائن حي أو جامد . ما أكثر المشابهات في الشكل بين الحجر وبين وجه الإنسان وبين أوراق الشجر عندما يسقط عليها الضوء وبين كل معمار يفكر فيه الإنسان وبين حركات وإوجه الحيوان والإنسان ومرة أخرى الحجر وما يحدث على الأرض عندما يسرى فيها الماء

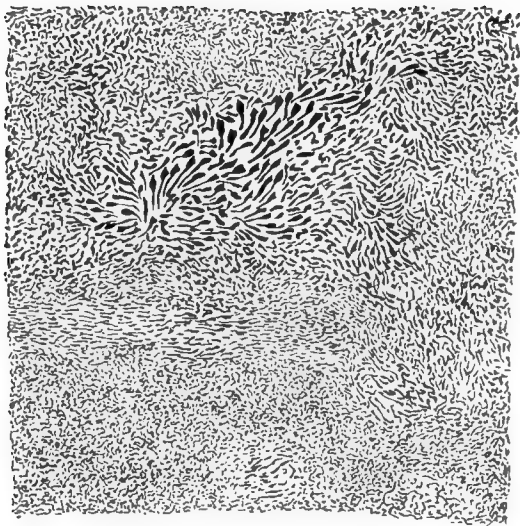


أو عندما تتحرك فيها الحشرات وما ترسمه الرياح في رمل الصحراء .. كل هذا مشابه متشابه وكل هذا كان معروضا على العين لترى وتترك اتجاه الشكل للتوحد والتشابه .

أما المبدأ الثاني فهو يتعلق بالبدن الإنساني الحى وكيف يتنفس وكيف يجرى فيه الدم وكيف تتحرك أعضاؤه الداخلية لمواصلة الحياة ولواجهة الواقع الخارجى .

فنحن نتنفس بحساب وفي وقع ، ويجرى الدم في عروقنا بوقع وحساب . وظواهرنا داخل الجسم وخارجه لها قالب مصنوع من المسافات الزمانية والمكانية التى تتكرر بحساب وتصنع وقعا نطمئن إليه ونألفه ويميل جسدنا للعودة إليه دائما إذا اضطرب أو اختلف تحت ضغط أو تنوع الظروف الخارجية في العالم المحيط بنا عن قرب أو بعد . ويصدق هذا على الجسم البشرى سواء كنا نتحدث أو نحسب التنفس أو تغير الدم أو كنا نتحدث عن أثر الحرارة والبرودة والضغط في الجو الخارجى أو إذا عبرنا هذا المجال إلى مجال الانعكاسات النفسية للضوء أو إذا خرجنا إلى حدود ما هو غامض غير محلول حلولا علمية كاملة مثل علاقتنا بالنجوم وحركاتها أو علاقتنا وعلاقة بدننا بظواهر طبيعية كبيرة مثل المد والجزر والليل والنهار وما في جسدنا من ساعات منضبطة مرتبطة بهذه الظواهر . فالحق في هذا كله أن لنا داخل جسمنا البشرى حركة خفية لها وقع يمكن التعرف عليه والخضوع أو الثورة عليه ولا تستريح حياتنا الداخلية والخارجية حتى يتحقق هذا الوقع في انتظام وتكرر ويصبح قاعدة لحركاتنا إلى العالم الخارجى لمعرفته أو التمتع به أو الاندماج معه .

إن التعرف على هذين المبدأين واستقصاء أبعادهما هما المقدمة الحقيقية التى نملكها جميعا عن اللوحات .



فالتساؤل إذن عن اللحظة والإرادة التي تم فيها وبها صناعة اللوحات وإنجازها .

يجب أن نعرف أولاً أن العدد المعروض هنا من هذه اللوحات هو عدد محدود بالنسبة لما تم منها ولما يملكه الفنان . واختياره لما اختار هو مسألة تالية على الإنجاز لا تستبعد شيئاً مما تم ولكنها تعبر عن رؤية تالية لا بد أن تتداخل في تفسيرها عناصر كثيرة يتربد فيها تاريخ الفن وحياة الفنان الشخصية وقوالب الذوق والتذوق التي يعرفها أو يفترضها الفنان لدى المتلقي . وكل هذه العناصر متشابكة وغامضة لا يمكن حلها وافرادها بسهولة أو بشكل نهائى في مثل هذه المقدمة .

وكم أتمنى لو يقرأ القارئ هذه الأسطر عن الرؤية التالية وما يدخل فيها ، في شيء من الأناة والتفكير ليضع يده على سر من أسرار النقد وأسرار العمل الفنى التي هي على وضوحها وتكررها ، تظل غامضة غير محلولة ، فالحديث عن الفن وعن كل عمل فنى مفرد لا يمكن أن ينتهى أبداً . وليس هناك كلمة أخيرة عن الفن أو عن أى عمل فنى . فهو بحكم أنه وجود مستقل يحمل القيمة والمعرفة في صلب وجوده ولا يمكن أن يستعاض عنه بالشرح والتفسير والتحليل في حدود لا يتجاوزها إلا بأن تكرر نفسها ويأن تتناقلها الأفراد أو الأجيال مع تغييرات طفيفة أو كبيرة قد تفتح آفاقاً جديدة أو مساحات إضافية للرؤية داخل العمل الفنى ، لكنها أبداً لا تنتهى من إحتياجه وتحديد حدوده أو مضامينه بصقة نهائية . وهذا السر المعروف لكل عارف محب متذوق للفن يضع عقبات وصعوبات مستحيلة على محاولة اختتام هذه المقدمة والانتهاه مما أريد أن أقوله فيها . ولكننا إذا بدأنا من هذا المعنى الذى سبق لى أن كررته في كثير من الكتابات التي حاولتها في الحديث عن الفن ، وأعنى به اعتباره وجوداً موازياً للواقع مصنوعاً من

المعرفة والقيمة ، يمسح مع ذلك مكانا لنزول من السديث الذي لا يزعم الشرح أو التفسير والتحليل ولكنه يقدم عددا من الملاحظات التي يجمعها الناقد في خبرته أو معرفته بالفنان ويعمل على الإبداع الجزئية للعمل الفني كما حدث عنها الفنان . وهذا ما قصده بالسؤال عن اللحظة والإرادة التي تم فيها وبها صناعة هذه اللوحات وعلى الرغم من وعي بقلة ما جمعت من هذه الملاحظات ومن أنها بطبيعتها ما زالت مفتوحة للتساؤل والسؤال الفنان وتجارب الفنانين الآخرين فإنني سأحاول أن أقدمها للقارئ الناظر تاركا له حرية التصرف بها وفيها وحرية الحكم على قيمتها .

قال لي الفنان إن صناعة هذه اللوحات التي قد تبلغ المائة قد تملكته عدة أشهر تكاد أن تبلغ العام الكامل . وأنه كان لا يستطيع أو يكاد لا يستطيع أن يتوقف عن متابعة العمل فيها ويداية واحدة عندما تتحقق هذه اللحظة السحرية التي ترسخ في نفسه بأنه قد انتهى من واحدة وإن عليه إذا أراد المواصلة أن ينتقل إلى لوحة أخرى . ما هو هذا الشعور بالإنجاز والتمام في واحدة وكيف نستطيع أن نعرفه أو أن نمسك به وهل هو حقيقة ظاهرة موضوعية أم هو مجرد حكم قيمي يتعرض لما يتعرض له أحكام القيمة من نقص وعدم اكتمال ؟ لنا لا املك الإجابة على هذا السؤال ولا أظن أنني أستطيع أن أجد الإجابة عليه جاهزة عند أحد من المؤرخين أو النقاد أو المتدربين .

قال لي الفنان أيضا أن الحركة المتكررة المتشابهة التي كانت فرشاته تضع بها النقط في اللوحة وتضع اتجاهاتها إلى أعلى أو أسفل أو إلى اليمين أو اليسار كانت دائما حركات متواصلة لا تنقطع إلا كما ينقطع التنفس بعد الجهد لاسترجاع الأنفاس والبدء من جديد . فهل كان هناك شكل يحاكي من خلال الحركة ؟ طبعاً لا . وهل كان هناك كم من الفكر أو الشعور يضغط على اليد لتستكمل التعبير عنه ، طبعاً ، نعم . ولكن من الذي يستطيع أن يقيس

هذا الكم أو أن يحدده ؟ ! . ويبقى السؤال معلقا كيف استطاع الفنان أن ينتهي من عمله الذي نستطيع أن نرى فيه ما لانهاية له من الأشكال والحركات وما لانهاية له من الفكر والمشاعر ويستتير فينا ما لانهاية له من الذكريات والتذكر لمراثيات وأفكار ومشاعر ؟ !

وقد حاولت بجرأة فيها الكثير من القحة أن أسأل الفنان هل كان عنده ، في الوعي أو اللاوعي ، ارتباط أو تعلق بمدارس الفن التشكيلي الذي عملت من خلال البيع أو التحليل للضوء أو لآي من فنون الصناعات اليدوية مثل الحفر أو الرسم بالتنقيط ... الخ . ولقد اجتمعت الفنان السؤال في صمت وصبر ولم يجب . وقد لا أستطيع أن أجزم إذا كان هذا الصمت يعني لا أم نعم ولكنني أستطيع أن أجزم أنه كان يرى السؤال غير ذي موضوع أو دلالة على عمله وأن العلاقات حتى إذا كانت قائمة هي جزء من العمل ومن الرؤية التالية للمنتوق بل — وقد يكون هذا صحيحا — وللفنان أيضا . فإذا حاولت أن أجيب على السؤال فإنني رغم ترددي وإحساسي بضخامة المعرفة المطلوبة للإجابة ، أستطيع أن أقول أن تاريخ الفن يصنع عالما من الموجودات تترابط بعلاقات كثيرة ولكنها بكل تكرارها لا تكرر نفسها ولا يحل الواحد منها محل الآخر . وأن العلاقات والمشابهاة والتأثيرات هي جزء مرة أخرى من الرؤية التالية وليست من العمل نفسه . فتحليل الضوء موجود ، ولا شك ، في اللوحات المرفقة وتذويب الشكل والموضوع جزء من تراث الفنان الحديث . ولكن هل يكفي هذا أو ينقلنا نقلة جديدة داخل العمل الجزئي الذي ننظر فيه .. أشك في هذا كثيرا . هالتأثيرات لا تنتهي لأنها تشمل الوجود كله في الواقع والفن ودورها يحدده المتلقي أكثر مما يحدده الفنان .

ولكن .. ماذا عن اللون . إن اللوحات المطبوعة مع هذا الكلام لم تفقد كثيرا ، أو شيئا على الإطلاق إلا — ربما — ما يتعلق بالورق الذي استخدمه

الفنان ، من خصائصها الفنية . فاللوحات ليست ملونة والفنان لم يستخدم اللون . لقد استخدم أنواعا مختلفة عديدة من الفرش الدقيقة وإن كانت مختلفة في عدد وسبك شعراتها . وقد استخدم أساسا نوعين من الحبر أو اللون وهما السيبيا (البنى الفامق) والأزرق الباهت (ولست أدري ماذا يسميه الفنان بالضبط) . وقد سألته هل كنت تغير الحبر قاصداً .. قال لي لا .. لقد كنت أضطر إلى ذلك عندما يفرغ الجاهز عندي للعمل ولم ينته العمل أو الحالة التي كنت أعمل فيها .

وقد عاوبت النظر المتكرر للوحات وكنت دائما أحس أن المسافات الغريبة المفاجئة والمتوقعة بين النقاط كانت تصنع درجات من اللون وكأنها لون أو كأنها مادة جديدة ترتبط بالتعبير وبالشكل الذي يتشكل دون أن يفصح عن نفسه تماما . وقد حاولت أكثر من مرة معاودة كتابة هذه الأسطر عن اللون فلم أصل إلى غير ما كتبت . هناك في المسافات بين النقاط في اللوحات إشعار بطبيعة مادية كأنها لون أو لون محال إلى شكل وشعور ولكنه يظل مادة مستخلصة من الحبر المستعمل ومن الشكل الذي يتشكل من خلال الواقع الداخلي الذي التزم به الفنان .



هناك ما زالت ولا شك أسئلة كثيرة يمكن أن تتثار عن اللوحات وإجابات جازمة عندي وعند الفنان لم تصل بعد إلى التعبير عنها . ولكنني في نهاية الحديث أود أن أقول إن اللوحات قد قدمت لي تجربة فريدة في متابعة عملية الإبداع وهي تحدث وإن هذه العملية تتبدى للناظر المدقق في تجرد خاص ، ولا أقول تجريدا بل تجردا . فهي تسجل عملية إبداع قد جردت من المحاكاة ومن التعبير الشخصي الذاتي أو الفكر المحدد المصاغ لتقدم أمام العين وجوداً مليئاً بالمعرفة والقيمة التي لا نستطيع أن نفرغ من تحديدها لإنها تتجدد باستمرار مع الرؤية التالية وبها .



قصيدة دتان

نحيب الذهب

سمعتُ الصَّامَ الذي في الدُّنْبِ
 سمعتُ النُّوَّاحَ
 رأيتُ هديلاً على الحجرِ الأصغرِ الملكيّ
 رأيتُ ثَقُوبَ القَصَبِ
 تدمدمُ فيها الرياحُ
 وإذا جُنُنِي اللَّيْلِ
 والتَّمْ شَمَلُ الجِراحِ
 تَقَدَّمْتُ حَتَّى أَرَى مَا سَمِعْتُ
 لم أَجِدْ غَيْرَ بَيْتٍ صَغِيرٍ
 بحجرِ اليدينِ
 تنامينَ فيه

ولا شيء حولك إلا السماء

أزحت السماء

لأجلس وحدي إلى قدميك الترابيتين

فأذمكتني آنني نائم في الرخام

وأنتِ انتِ التي فوق رأسي

تنوحين مثل الحمام

أميرال الطيور

(إلى عبد الوهاب البياتي)

تَنَافَرَتْ لَحْمُ الطيور على شاطئ البحر

فوق الصخور الرَيِّدِ

وتحت الصخور تنام الثعابين مائتة

هكذا ينتهي كل شيء إلى أصله :

وشل في فم الإرخيل

المياه على عرشها

وفي القاع تبكي السفن

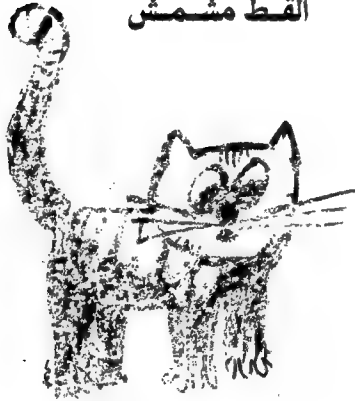
« كل ما كان ، يا صاحبي ، لم يكن »

أمير النوارس اعسى

وفي ساحة الموج تهوى الطيور .

من طفولتي

القط ممش



قالت وهي واثقة أنني لن أحصل على مثل هذا
المجموع : ساهديك ما تشاء .
صرخت فرحا : أريد قطة .

لم تعرف كيف تتخلص من هذا المطلب الذي لم يخطر
ببالها ، فاكثفت بأن قالت ضاحكة : سنرى .
لم اكثف بهذا الرد الغامض ، بل أسرعت بإحضار
ورقة جعلتها تكتب عليها بخط يدها : أسمح لاني ...
بإحضار قطة إذا حصل على أكثر من ٩٠ ٪ في الشهادة
الابتدائية . يلي ذلك توقيعها والتاريخ : ٢٥ مارس عام
١٩٣٦ .

وقد بذلت كل جهدي لأحصل على نجاح متلوق .
وعندما ظهرت النتيجة فوجئت أُمِّي بأنني حصلتُ على
مجموع ٩٢ ٪ وهكذا استطعت بجهودي أن أحقق
أمنيتي التي طالما كنت أحلم بها .

أحضرتُ قطاً صغيراً أسميته مشمش للون فرائه
المشمسي . وتعمدت أن أقوم على خدمته وإطعامه وتنظيف
مكان فضلاته بعد أن درّيته أياماً أين يفرزها وقد استغرق
ذلك بعض الوقت كانت أُمِّي تهددني خلاله بطرد القطحين
تعتز على فضلاته تحت السرير أو في ركن من أركان البيت
المنزوي .. مع أنني كنت حريصاً أن أسارع قبلها برفع هذه
الفضلات فور عودتي من المدرسة .

وقد أدركت سر تعلقى بقطي مشمش ، فقد بدأ يخصني
بالقة لا يمنحها لباقي أفراد الأسرة ، مما كان يعطيني
إحساساً بالزهو عليهم . ولعله كان يدرك أن أُمِّي تنفر
منه ، وأن أبي لا يحس بوجوده ، وأن إخوتي - وإن
لا طموح أحياناً - إلا أنهم لا يولونه رعاية ولا عناية
كإطعامه وتنظيف مكان فضلاته ، فقد اطمأنوا إلى ترك

في طفولتي كثيراً ما تبسلت لأُمِّي أن نرعى قطة في
بيتنا . بل إنني أحضرت فعلاً ذات يوم قطة صغيرة كانت
ما تزال ترضع من أمها وأريد أسرة صديقي أن تتخلص
منها وأدته فطنتهم . غضبت أُمِّي وقالت :

- نحن نسكن في شقة ، والقط والكلاب لا يربحها
إلا اصحاب المساكن ذات الصداق ، لأنها تحتاج إلى
الانطلاق في الغلاء تستمتع بالشمس والهواء ، وتجد مكانا
مناسباً لفضلاتها .

- لكن يمكن أن نحضر لها طبقاً كبيراً أو صندوقاً به
رمل لحل مشكلة فضلاتها كما يفعل أصدقائي .
- وأين نضعه ؟ وهل أن أقوم بتنظيفه كل بضعة
أيام . تكلفني إيمانكم .

- تكون هذه مسئوليتي .
- بل قلت لك أعذًا من حيث أتيت بها .
- حرام عليك ، سيخلصون منها بإغراقها - ملما
فعلوا من قبل - إن لم نندق حياتها ونأخذها .

- أنت لا تصرف الأمراض التي تجلبها مثل هذه
الحيوانات للإنسان .

وفشلت محاولات إقناعها ، فعذت بالقطعة إلى صديقي
حزينا محبطاً . لكنني لم أيس .

في يوم من الأيام قلت لها : لو أنني حصلت على مجموع
في الشهادة الابتدائية أكثر من ٩٠ ٪ فماذا ستكون هديتك
لي ؟

هذه المهمة لى . وكان مشمش يرد لى هذا الجميل بأن يتسمح بى كلما رآنى جالسا استذكر دروسى ، فأريت على رأسه وهو يهزها متجاوليا معى مستمتعا بما أفعل . وأحيانا يجلس مطمئنا فى حضنى وهو يتلو قراءاته الخافتة بلغته القططية التى وإن كنت لا أفهمها إلا أننى أحس أنها تُعبرٌ عن مدى سعادته .

وبعین كنت أخذته معى لنهائم فى سرورى كنت أمى تحذرنى مما قد ينقله من أمراض . فكتت أجيبها إننى أعنى بنظافته ، بل هو يلعب فراحه دائما .. وهكذا أدركت أن أمى تتعين الفرص للتحلص من وعدها . وكانت تقول كلاما لم أفهمه إلا عندما كبرت . إن شفقتى عليك تبدو قسوة تماما كما أصليكَ دواء أو حفنة تُولك لتبترأ من مرضك ، أما الشفقة الدمرة فهي أن أجبنك مرارة الدواء وألم الحقة فيشمت مرضك وقد تموت .

ولقد حانت الفرصة لتطرد أمى قطى مشمش . فقد نَحَتْ له أسنان ومضالِب ويدا يمزق ستائر البيت وسجاجيده . وإن استطعت أن أقص مضالِب فماذا أستطيع أن أفعل بأسنانه . قبضت عليه مرة من فرقة قفاه ، ومزغته وجهه فيما مرَّه . وضربت بكفى على ظهره بشرى من العنف ، وهو يرمو باكيا لم يحاول أن يعضنى أو يعضنى . لكننى لم أعد إلى ذلك مرة أخرى لأنه بدا يخافنى وأنا لا أريد أن أفقد صداقته .

وعند ذات يوم من مدرستى فوجدت أمى غاضبة أشد الغضب من قطى ومنى فلا تفرقه بيننا ، وصحبتي من يدي إلى ستارة غرمة الصالون الجميلة الغالية وقد تمزقت حوافها تماما .

كان عُنْ إذن أن ألوم بالمهمة الصعبة . وضعت صديقى الشقى فى حقيبة السوق وأغلقتها بقبضتى تاركا له فتحة صغيرة للتوهية . وأصطحبني والذى بالقطار حتى وصلنا إلى حلوان آخر محطات هذا الخط (وكنا نسكن فى مصر القديمة) وهناك تركته بقلب مرمق فى أحد شوارعها وأنا أرجو أن تلتقط أسرة طيبة تطعمه وتدفعه .

لكن حدث فى مساء اليوم التالي ما لم أتوقعه . فلى أثناء عودتى إلى شقتنا لحت قطى العزيز مشمش واقفا يرمو يتشمم بأبها ، وما أن رآنى حتى خطا نحوى كأنما فى ذل يتسَمَّح بى ... كيف عرفت طريقك أبها القط الذكى الولى على بُعد المسافة ، وقد أبعدنا بالقطار فلم تترك وراءك أثارا تحييك على العودة ، وأية أهوال ياترى وجدتها فى طريق العودة ، وهل بت ليلىك أمس مع القطط الشاردة وأنت القط للجلل ، لم وحيدا مصعما على العودة . لأبد وأن أقابل وفاءك بوفاء ، وإن تكون مكافأتك على ذكائك ووفائك أن تدخل معى ، لعلك تستتر شفقة أمى عليك .

لكننى عندما انحنيت علي لا تلتقط لاحظت قدارة تكسو شعره المشمشى الذى حال لونه الآن فى بعض أجزائه . كما لاحظت هزاله وضعف مواف . وكانما الفترة الزمانية والمسافة المكانية التى انقضت بينى وبينه قد أقامت لونا من الغربة بيننا .

وعندما اصطحبته معى داخل الشقة يَدَارْتُ أمى قائلا : انظرى وفاء مشمش رغم ما لعلناه معه ، قطع هذه المسافة الطويلة وعاد إلينا ، وهو الآن يرمو أرجوك أن يبقى معنا حتى يسترد حسنه ويكون لدينا وقت للتفكير فى حل أفضل له وأنا .

ولم أعرف مصير قطي ممشى حتى اليوم ، وإن كنت قد انصرفت عن التعلق بالقط بعد هذه التجربة ، فلم أكن أحب أن أكررها .



ولمّا بعد اتضح أن ذلك كان من حسن حظي . فعندما كبرت وتزوجت اكتشفت أن زوجتي ما أن تكون في غرفة بها كلب أو قط حتى تصيبتها نوبة سعال حادة لا تنج منها إلا بعد حقنها بدواء ضد الحساسية وإبعاد الحيوان عنها أو ابتعادها عنه فوراً .

مخاوف أمي أخافتني حين أجابت : ومن أدراك أن كلباً أو قطة مسعوراً لم يعضه ، فينقل هذا المرض القاتل إليك أو إلى أبنيك أو أمك أو أحد إخوتك ؟

— إذن تعرضه على قريبتنا الطيب الطيبرى .
— بل يتصرف فيه ، فلا شك أن من بين زبائنك من يحتاجون إلى قط أو كلب بدلاً من قطهم أو كلبهم الذي فقدوه .
اعتريستُ أولاً على هذا الرأي ، لكنني ما لبثت أن رضخت له عندما حاولت أن أطعم قطي ممشى فبات كل محاولاتي بالفشل ابتداء باللحم وانتهاء باللين .



أحاديث أخرى للمقتول

إهداء إلى الراحل الحافظي أيدا

إلى الكاتب المسرحي العظيم

إلى محمود دياب أهدى هذه القصيدة

فهو واحد من المحرضين لي على كتابتها

حزرتها يا صلاح الدين

وكبتنا نحن بالأغلال

من سيرتج إذن في ربوع هذه المدينة (المحررة)

غير خيلك وجنودك ؟



هاهي ذى مساجد القدس ما تزال مقفرة

ولا يقرئك الزحام بعد الفتح

فالعسكريون لا يقرعون الحروف النورانية

ولا يحسنون الصلاة !



أنا شهاب الدين السمروردي

الملقب بالمقتول

أنا شهاب الدين
ولدت مثنى وثلاث ورباع
كبرت في جميع هذه البقاع
ولدت - حتى قبل أن أُولد - في شيراز
كبرت - حتى قبل أن أكبر - في الأهواز
وحين بُحث للذين كَذَّبوا
باننى أتانى اليقين
وأنتى رأيت في الفؤاد رب العالمين
أنا شهاب الدين حين بُحثَ باليقين
قُتِلْتُ ما قُتِلْتُ غير في حطين
قُتِلْتُ يوم بايعوك فاتحاً مظفراً
وقائدًا منتصراً
ويطلاً مؤزداً
وملكاً وناصراً
وسيداً مطهراً
وناهياً وأمرأ
و... و... و...
و... و...
وكل ما ختامه آمين



أنا شهاب الدين واحدٌ من المشهب
ولدت - حتى قبل أن أُولد - في شيراز

وحينما سطعت في الحجاز
طارِدني مكلب يدعي أبا لهب
فلذت بالشَّامِ
لكنني وجدته أمامي
متوجاً بسيفه على نري القدس التي بكت
وسيداً على الأنام



أنا شهاب الدين السهروزي
إنني أنا الشهاب يا
إنني أنا المقتول
ها أنذا أقول
القدس ما تحررت
وإنما
تداولت دموعها وجوعها الجنود والخيول



فلأقف .. هنا .. مليا



يخفق الربيع في الصدور . قلبى مدفون هنا كالكيت يقولون
القائل سريتكب جريمة من جديد . سيبدأ بأن يقتل ثم
يموت .



تصل في الشتاء ، وحيدا ، متحسرا على أيام الدفء التي
مضت .
تبحث عن مأوى .

في محطة الرمل تتسكع . على النواصي في شوارع
الطيارين تتمهل . تنظف حوك . لا يابه بك احد .
تشعركم انت مرفوض ومنبوذ في هذه المدينة . تخرج
إدخال الخيبة في الشوارع وحده . ما وقع وقع . جئنا في
الزمان الخطأ . بهزلك تلوذ ، وتتشبث . هي مفروضة
عليك . تزودك ببقطة تشحن حواسك .. تتسأل مثل قط
هزيل لوى ذيله بين ساقيه الخلفيتين ، تحت وابل المطر ،
ملتصقا بحوائط محرومة ، مثلك ، من البهجة . يتنابك

(عزف كمان شجي يد من بعيد . ويمضي مقتربا مع القرباب
الصوت) .
اسمك .

واسالك . ما الذى عاد بك إلى مدينتنا القديمة ، عن
عزيزين فقادته تبحث وبحث تجدع نفسك ، إنك هنا
ستجده ؟ عن عراف ، تنتظر منه أن ينطق بنبوءة ؟ أم
جئت هربا من ثار تخشى أن يوقع عليك ؟

ما الذى جئت إلى مدينتنا حقا من أجله ؟ يا من
امضيت سنواتك على منصة القضاء ، وإلى أروقة
المحاكم ؟ عما جئت ، غداة النكسة ، تبحث ؟



(صليل قطر يدخل اللحظة)

جئت بلحفا عن علة وجوى .

جئت للتمجى عن جريمة ظلت غامضة ، عن قاتل

يأس من عدم القدرة على التألف . الحبيبة ذات قلب بارد ، قُد من ملح البحر ومن صخره .



(رياح ، وعطر منهر)

في أسمية مطربة من ديسمبر لطافات الصباح في الحجرة الكثيبة التي استأجرتها على سطح عمارة خربة . الخدم يمنحونا اليوم سكتنا . زُيْتُ على ظهر القط الأسود الذي تمطى عند باب الغرفة ، وتمسح بصافك . وخرجت إلى الشوارع . التجوال ضرورة ملحة لوحدك .

وضعت يديك في جيبي سروالك ، وولعت ياقة معطفك . تمشى الهوينا حتى يهدأ نالك . تمسكت في الأحياء التي ما عدت تعرفها . مضيت تمسك إلى وقع هذائك على بلاط الأرضية ، التي غسلتها الأمطار ، وأضحت عند قدميك ثوبك مثل نجوم في السماء تتألق . وبإصرار تُسَكَّت صوت العذاب المستبّر بروحك . القيت بنفسك إلى الدروب التي تغيرت اسمائها ومعالها . رحت تضيق دون مقصد . ورغم كل المشيطات يتحول المسير إلى عمل إرادي ، فيه عناء وتريص . ومع الوقت يتناقص اليأس ، وعلى التيه يتحلق الانتصار ، وإلى أذنك يفد مواء القط الأسود .



(خطوات)

تغيرت كثيراً . سررت الدمامة في أرجائها . واجهت العنائر تجعدت . سقط من عليها الطلاب ، وتخريت زخارف النبات والعرائس الاسطورية نساء شعثاوات يحنن عليك من جانبي الطريق يمدن اليك أصابعهن المروعة ، وقد طالت أظفارها ، والنسخت .

مثل السمك كنا ، اذا خرجنا من مدينتنا الجميلة متنا . الأزمان تفتت . ادارت للبحر ظهرها . ونكست الرأس تصالح في الصحراء ، طمأنا تجد في الرمال قلادة براءة . كنت تحب الموج الذي ينشد للحب أغنية ، والشرع الأبيض يعطر ويهبط . ثم يضع عند الأفق .

(صوت البحر)

جلست في الكازينو الخشبي على الرمال المبللة . رحت ترشف قهوهك ، وترنو إلى الأفق . دخل أشعث الشعر ، ممزق الحذاء وجلس بين المنافذ الخاوية . أخرج من أوراكه الصفراء المتأكلة الحواف قنصلية صفراء تذكرته الآن ، كان في « الشلالات » يجلس ، ويظلم بأنه يرسم القديسين ، هناك . مد يده ذات الأظفار الطويلة القذرة نحوك . وتناول إياها . يتماكب مليا ثم استدار ، يجرجر خطواته عائدا من حيث أتى .

قراة القصيدة كانت عن فتاة نحيفة ليست بهسنة ، لكن عينها النجلوين تقولان الكثير .

قبل أن يخرج من باب الكازينو الزجاجي ، استدار نحوك . وتمنت شفاة الباهتان بالكلمات ، وظل في المكان الخاوي يتردد صداها .

— حذار . لا تصفق . بعد سنوات ستذكرني .

تري ، من أين جاء ، وإلى أين عاد ؟



لا تعجب للقصص مثل هذه التي سمعت . هنا الاغتصاب يحدث . ذلك الهجي ذو الشعر الأشعث واللحية التي تستطيل على صدره الأشعر يفعل ذلك مرارا . وهو في كل مرة يعرف أن الفتاة غير رغبة ، ورغم

القيت به . واستلقيت على عشب . ومن فوقكما يطل عليكما شجر .

استرديت أنفاسك . دققت إليها النظر ، وجدتها صارت عمود ملح أبيض على سرير أخضر ، تحجرت .

(مهمات)

اناس غير مكتئبين بأنك عشت حياتك هنا .. يملئون الارصفة ، الآن . لا يمينهم شيء من أحلامك الباكورة ، ولا مما دار آنذاك في خلدك من أفكار .

تقلب ليمين حواك النظر . لم تجده مرة أخرى . ذلك الوجه الشاحب والنظرات الخفيفة . ما ضاع ضاع ، ولا وقت للحسرة على ما فات . تومض بارقة ضوء — أهو من فنار بعيد يرشد السفن ؟ — ولا شيء مما تتلف عليه في الليل يبين . كف إذن عن العينين المنطفتين والوجه الحزين . في قاع الميناء يقعى سفن غارقة ، ثلوسين .

النوافذ التي كانت تطل منها الحسان أضحت الآن مغلقة . لم يبق في الغرف منهن شيء ، ولا من الأب الجهم الذي كان يركب البحر شهوياً ، فإذا عاد أوسع الأم ضرباً بالحزام ، واحتجز البنات — وهن الأخص « كريمة » — في البيت ، يحظر عليهن الخروج من عفر الدار . في كل مرة ، يهدك ، ويقسم قبل السفر أن يبدأ حياة أفضل ، ويؤزجك ابنته عندما يعود ، يفتح ذراعيه للسماء تأكيداً لما انتواه . لكنه ما كان يقدر أن يفنى بوعده ، ولا صارت « كريمة » لك . كان على الدوام يقول « كيف تتحمل الصخور هذا الجبء الثقيل ، وقد تجمعت الأسماك الحديدية حولها ؟ »

ذلك يعمد الى إصراره . هو لا يريد الاغتصاب حقاً ، بل فكرة مهووسة تراوده دوماً بأنها ترغب ذلك . وفي كل مرة يعتزل بيته الذي تحرسه كلاب الحراسة . ويقول في كل مرة إنني محظوظ ، فليس لي زوجة تمنقني على هذه الزلة .

وضح الآن ، ماذا يجب أن أفعل . لا مفر . عمل كثير ، وتجاهل أكثر . على الأكتاف بالفد ، تحمل جميعاً . ويلقى بنا في أرض بها عشب .

أطلُت النظر إلى عينيكَ ، ولم أعرفك . ولا أنت عرفتني عندما أصغيت لصوتَي السمع .

من أنت ؟ تاجر جوال ؟ سمسار ؟ مخبر سرى ؟ بهل مهزوم ؟ هارب من معركة ، وتلتمس مخبأ ؟ أم مجرد شاعر وأديب أنت ؟ أم ماذا ما الذي جعلك تفادر قلوبك الأمانة ، وتخرج إلى التجوال في تيه الرمال ؟ أهي انشغالات شبقية ، تستر عصاباً ، وتجعل الهدف الذي تنقاد إليه شيئاً متسلطاً ؟ ولا تلبث الخطوات الأولى التي كانت تنصف بالبرامة أن تتكسى بالحنف والقسوة ؟

تقلصت أصابعك على العنق ، ورحت تضغط .

قالت ، جاحظة العينين :

— حذاري أن تخبروا موميائي ، لفي هذا الجسد ، ساعد ، وأبنت . حملت الجثمان المشتبه على كتفيك ، ورحت تجرى متخبطة ، باحثاً أين تنواري . في الأكلان توارت الطعنة . ويقع الدماء تجمعت .

مرت بها . لم تعرك التفاتا . هل عرفتك ، وتجاهلتك ؟
أم أنها مشغولة البال بالآخر ، وما عابت تذكرك ؟ خمسة
عشر عاما ، انقضت ، ومن على الصخور كثير من النقوش
انمحت .

مريب امرها . هذا كان على الدوام شأنها . كانت تتلقن
مكياف البرامة . كيف في هذا العهد ، ستلق بها ،
وتتأكد من نواياها ؟ الأفضل أن تتوارى ، فهذه الأفعى
لا يؤمن شرها . وما دامت لم تلتفت إليك ، فهي تضمنرك
الأذى ، لا محالة . ستدور حولك ، ومن الخلف ،
ستلذذك . حتى في الأحلام تأتي إليك عدوانية مهددة .
أحضرتها إلى هنا ، معك ؟ لا أحد يعرف أنك جئت إلى
هذه المدينة تنهب بين أطلالها عن تعويذة ، عن طلسم
أنت قادر على فض غوامضه . وما دمت قد جئت إلى هذه
المدينة التي أدور بين أسوارها بلحنا عن خلاص ،
فلامض في أعقابها .

رحت مدفوعا بجمعية قديرية غير مضمح عنها ، تدور
داخل ديكور تفرق كثيرا عن الأرمينييات . فمن حولنا
الميدان تداعت أبنيته ، وأضحت تلعن من النفع ،
واضطراب المستوى . والساعة التي تتوسط الصينية
تولفت عقاربها منذ أمد ثم يفوق تكوارك في النهاية —
أكان ذلك قديرا بديره ؟ — إلى مرآة مصقولة في مواجهة
أحد المتاجر الكبيرة بشارع الإسكندرانى ، لتجد أمامك ،
أنت يا من بدأت مسيرتك باحثا محققا — تجد القاتل
وجبهك الشاحب وعيناك الحزبتان منطلبة أمامك في
المرآة . ينظر القاتل إليك . ويتنظر إليه . لا تقل إن الأمر
كان وهما في ناظريك وكذا . ذلك الذى في المرآة يعريك
مهما ادعيت أنك لا تعرفه . امتلأ المكان بالهمسات ،
والعين المحفلة ، والأصابع المشعة إليك ، من أين أتى

كل هؤلاء الموتى . إنه سيعاود ارتكاب جريمته . سيدأ
بأن يقتل ثم يموت من جديد .

جائئة عند قدمى ، ترينى بين راحتها السمراوين
نهديا النحيان اللذين طالما اشتبهتهما . وتستعطفنى
ببنتى الذى أرضعته من لبنها .
ترأجت . استدرت . واطلقت لسافيك العنان .
(موسيقى هاتجة — مدفوعة كريح لا تلبث أن
تهمد)

مصافدة التلى بك أخذك بين نراعيه ، وقال لدى
العزاء : تعال .
صعدتما السلم إلى البيت المهجور . الدرجات الخشبية
تنن تحت وقع قدميكما .

فتح الباب . ثم ألقه . صرمتا وحكما . لم تتبين معالم
المكان في العتمة . ولكن بأعمالك كنت تبصر كل شيء .
أضاء ضوءا خالطا ، ضوء شمعة . قال : الأفضل أن
نبقى الخصاص مظلة . من يدري أى عذران جديد من
ناحية البحر قد يفد إلينا .

ركع على الأرض . أدار الحاكى القديم . « سوناتا
ضوء القمر ، أصوات حبيبة ، أصوات من قصائد حياتنا
الأولى . وجه باسم . اثنتان على دراجة . أولاد يرحون .
يطاردون الضفادع . أكتت واحدا من هؤلاء الأولاد ؟
— كل عيشا . واسكت .

أشعر أحيانا أننى على وشك أن أكتشف أشياء . ثم
فجأة يظلم الوجود من حولي .
— أنت وأهم ، كشفنا دائما .

قبلت السكين . وطرحته به إلى البحر .
ثم جاءت ريح كورسكوف عدوانية ، محطمة . أتشبث

بقطعة من الخشب . تلطعننى الأمواج ، وتلفعننى . وعند
الفجر أصحو على رمال جزيرة لا أعرفها .

— استيقظ ، يا سمنباد . بعد قليل سيأتى صاحب
البيت ، وقد يصيظنا متلبسين ، نعبث بأشياءه .
أطفأ الشمعة . وإلى الباب اقتادنى . وعند أسفل
العمارة الخرية ، فى الظلام ، تركبى . وجدت فحصب أن
أسالك أين أخذك ؟

من الأطلال المحيطة ، جأمتنى الإجابة .
ما أشهى الدم المسفوح من قلب خائنة .

لا تتوقف عند أسواق المنشية . فإن تحصل من هناك
على بضائع جيدة . المعروضات كلها من خيط العنكبوت
منسوجة .

هل كنت بريئا حقا ؟ وما معنى البراءة فى هذا التيه
الذى اختلطت فيه سراديب البراءة بسراديب القسوة
والضراوة ؟ يجرى فيها اغتصاب كل يوم ، وتنتهك
الأعراض والكرامة كل ليلة ، تحت أضواء النرايا
والزينات المعلقة على الأبواب ، وعلى الضوادر ذات الألوان
الفجة .

ثم فجأة ، على الشيطان الساجية ، تنمى ظلمات
القاع ، وهى الموجة .

أسير عبر حديقة الشلالات على الأرض المكسوة
بالعشب ، الذى تداثر عليه أزواج العشاق مثل فراشات

متخمة ، أخذ يطن حول رأسى المبللة بالمرق سرب من
الذباب . أصده عنى بحركات هوجاء متخبطة شرسة .
تشبه حركات من يفوق فى اليم ، محاولا أن يبعد عنه
ما علق بجسمه من طحالب .

عند كل ركن من أركان الشوارع تتجمع المدينة .
وتحتشد ، وتعاهد البدء فى لغزها من جديد .

إصرارك وحده هو الذى يدعوك أن تمضى مجتازا هذه
المتاهة ، بكل المنعطفات ، والطرق الضيقة الضبابية .
(خطوات)
الم تذكر بعد أن المدينة لفظته منذ زمن بعيد ؟

ودعها . ودعها إنها فى البحر تفوق ، ومن أمامك
تنمى . صغير بعيد يتعالى من سفينة على أهبة الرحيل .
والى أعماق الذكرى تستقر خطاما .

لا شيء فى قرارة عقلى . ولا حتى ذكرى المدينة التى
كلفتنى ذات يوم ، لى أنا وحيدى . أو هكذا أو همتلى .

كُنت عن اليكام ، فالعشاق الموتى يتكاثرون ، وهى
ولا حتى عليك تبكى . ماذا كنت تتوقع ؟ أن تمنحك
الإمكانيه سكينه وهزاء ؟ لقد منحك قللا وتحفظا وبدوح
المبادرة . وأيس لديها ما تعطيه أكثر من ذلك .

هيا ، قل لى . هل تغفل القطار من سيدى جابر ، أم
من محطة الرمل السهم الذهبى ؟

(موسيقى شجيرة)

هذه ليست مدينتك . مدينتك هناك ، في الذكريات
تفوص معك .

أما هذه فلن تكون أبدا ، أبدا ، لك .



الآن ، أريد شيئا واحدا . : أن أترك وشأني .
(يتوسل) أن أخذك إلى نفسي .

(صغير قطار يبتعد)

أرحل من هنا بأسرع ما تستطيع . ولا تعد . احتفظ
بالمصور القديمة في خاطرك . طيبة على الدوام . ولابد أنك
أدركت الآن ، أن كل ما كان لم يكن سوى لوحة دفينة ،
خيالات ، وصبوات وهمية .



نجم يرتقالي صغير ، يلمع في الليل من بعيد ، ويضيء .
ها هي إذن النبوءة التي جئت تسمعها .





مامن طريق تدل عليك

نَقَرَتَانِ عَلَى الْبَابِ
وَيَزِيدُكَ الْعَشْبُ فِي كَرَمَاتِ الْأَصَابِعِ
تَرْتَشِّعُ الرُّوحُ فِي وَحْشَةِ الصُّورَةِ الْحَاطِيَةِ
تُصْبِحُ : أَجْنَحَةً وَعَصَافِيرَ
تَمْسَحُ أَرْجُلَهَا فِي خَوَافِ الْكَلَامِ
وَيَلْقُطُ مَا قَدْ تَنَازَرَتْ مِنْ شَهْوَةِ الْغِيمِ
لَيْسَ سِوَى نَقَرَتَيْنِ
الْفَرَاشَاتُ أَسْئَلَةُ النُّوْدِ
تَأْجُ الْفُصُوفِ
وَجِبْرِ انْكَسَارِي ..
أَعْرِفْ ..

أن السماء تخبئ أتمارها في قميصي
أن البحيرة مشغولة بغياي
أعرف ..

بالأمس كان لدى مفاتيح هذا المساء
وكنْتُ الوريث لهذا الغبار
الونه بالطباشير والخبهان
وأمنحه شفرة العشب
يسمعني ويراني ..
ينساب في الكاس
يزهر مثل الخطايا
فأعبر مملكة ..
واسمي يدئ الهواء ..

أجرب أن أحبس البحر في سلّة الليل
أحصى النجوم على شرفة الصدر
أزعي الخميرة في غبشة اللون
ما من طريق يكل عليك
سوى أن أزيل الطريق .
وتق كل هذا القضا
وتق كل هذا الصراخ .

كُلُّ هَذَا الصَّدَى
 وَدَقَّ كُلُّ مَا اسْتَطَاعَ ..
 فَكَمْ مَرَّةً كُنْتُ تَمْلِكُ الْإِقْبَاعَ
 كَمْ مَرَّةً كَانَتْ الْأَرْضُ حُبْلَى ؟
 سَيَاتِيكَ غَيْمٌ خَفِيفٌ
 وَغَيْمٌ ثَقِيلٌ
 مَلَأَ صَفِيرٌ يَنْقُفُ بَيَاضَتَهُ
 فَوْقَ سَمَطِ الْكِتَابِ
 يُبْفِغُ فِي لَحْيَةِ الْوَقْتِ
 يَقْبُلُهَا فِي يَدَيْهِ
 وَيَنْثُرُهَا فِي زَوَايَا الرُّسُومِ
 فَتَتَحَلَّى ... بِحِرَاءٍ
 وَنَاسِئٍ وَارِضَاءٍ وَنَجْمَاءٍ
 يُفَزِّزُ فِي جَفَنَةِ الْجِلْمِ ..
 تَنْحَسِرُ الْبُيُوتُ عَنْ سِرِّكَ الرُّعُومِ
 يَمِيدُ بِكَ الْعَرْشُ وَالْمَلَكُوتُ
 رَأَيْتَ / انْخَطَفَتْ
 كَشَفْتَ / انْكَشَفَتْ
 دَمٌ فَاسِدٌ يَنْقَمِصُ شَكْلَ الْفَرَاغِ
 وَيَحْشُو خِرَاطِيمُهُ بِالْمَرَايَا

يُسْتَنْشِرُنْ فِي عَنَمَةِ الظَّلِّ

- : ليس الطريق كما تشتهي

فَتَمَهَّلْ أَيَا سَيِّدِي الشَّيْخَ

بُحٌّ بِالسَّلَامِ

وَلَا تَرْتَدَّ قِشْرَةَ الضُّوْمِ

تِلْكَ رَائِحَةُ الْخَلْقِ تَسْبِغُ فِي رَحِمِ الْكَوْنِ

تَلْقَى تَمَائِمَهَا فِي الشَّقْوَى

فَتَنْتَقِصُ اللَّفْظَ الْبِكْرَ

يَنْتَفِضُ الْجَسَدُ الْحَيُّ

يَخْلَعُ يَرْقُ الصِّفَاتِ الْقَدِيمَةَ

يَعْرِقُ فَوْقَ الْعَنَاقِيدِ

رَغْوَتُهَا تَشْرَبُ ..

الْكَلَامُ .. يَمُرُّ

وَيَنْزِلُ الصَّوْتُ فَوْقَ الشَّفَاةِ

- : تَمَهَّلْ أَيَا سَيِّدِي الشَّيْخَ

لَيْسَ سَوَى جَفْتَةٍ مِنْ تَرَابٍ وَمَاءٍ

لَيْسَ سَوَى نَقَرَتَيْنِ :

عِمَامَتُهُ تَسْتَدِيرُ

وَتُخَضَّرُ بَيْنَ أَصَابِعِهِ ..

طَرِقُ تَتَكَشَّفُ عَنْ طَرِقِ

غَايَةُ تَنْهَدُ ..

❖ هَلْ نَبَتَ الْخَسُّ فِي بَقْدَقَاتِ الْخَمَاسِينَ

هَلْ كَسَرَ الثَّوْرُ مِقْوَدَهُ

هَلْ تَخَمَّرَ عَشْبُ الْمَوَاوِيلِ فَوْقَ السَّرِيرِ ..

- أَنَا طَلِيبٌ يَا أَبِي .

يَسْتَوِي فَوْقَ عَكَازِهِ

وَيُحَوِّقُ مَبْتَسِماً

- : لَا تَزَالُ كَمَا أَنْتَ ..

يُلْفِضُكَ الْكَرْسُ الْمَدْرَسِيُّ

وَعَشُ الْقَرَابِ

وَأَسْمَعُ هَذَا الْحَصِيرِ ..

الْأَحْبَةُ مَبْتَهِجُونَ ..

فَوَانِيسُهُمْ تَتَلَا فِي الْعَتَبَاتِ

الرُّبَابَةُ تَصِيلُ ..

وَالْعَجْرُ يُفْرِكُ أَوْزَاقَهُ الدُّمَيْيَّةَ

فِي شَمَخَلَاتِ الْبُيُوتِ

أَرَى لَغَةً يَصْطَفِيهَا الْكَلَامُ

وَمَا يُبَدِّلُ خَطْوُ الْقَطِيعِ

وَنَهراً تَكْوَكَبَ نِي ظِلِّهِ .
 وَتَجَزُّ النِّيازُكُ فَوْقَ عِيَانِهِ .
 مَنْ سِوَايَ سِيَحْمَلُ صَنْدُوقَكَ الْخَشْيَى
 بُنْعِشْ مَا يَحْتَوِيَنِي
 أَيُّ خَيْولٍ سَتَتَرُكَ أَعْنَاقَهَا فِي أَسَاوِرِ هَذَا النَّدَى
 مَنْ يَرْتَبِ رُوحِي
 وَمَنْ يَشْتَرِي لِسَمَائِي مَدَى
 مَنْ سَيَسْرِقُ مِنْ جِسْدِي شَوْكَ هَذَا الْحَرِيرِ ..
 هُنَا ..
 كُنْتُ تَتَبَكَّرُ الْأَرْضُ وَالنَّحْلُ
 تَخَطَّفُ قَلْبِي
 تَرْجُوهُ لِلْبَيَاضِ فَيَرْقُصُ بَيْنَ ذِرَاعِي
 يَلْتَفِ مِثْلَ الْيَمَامِ
 وَيَنْخُلُ كُلَّ الْأَرْقَةِ
 يَسْأَلُهَا عَنْ رَحِيْقِ الْغَوَايَةِ
 عَنْ مَرَاةٍ يَنْشَعُ الْبَحْرُ مِنْ مَائِهَا
 عَنْ بَرَابِرَةٍ فِي جُيُوبِ النُّسُيمِ ..
 أَلَيْسَ سَوَى نَقْرَتَيْنِ
 أَدَاْعِيهِ :

النساء إناء الروح
وَسَوْفَهُ النَّأى فى أَذنى الرِّيحِ
ما زالتْ تَقْدِرُ أنْ تَنْزِلَ البحرَ
أنْ تَسْكَبَ النُّورَ فى غَمَرَةِ القاعِ ؟
يضحك ..

- : يا ابنَ الشياطين .. أَمْسِكْ لسانَكَ
إنَّ الحديقةَ تَرْتَشِفُ الآنَ قهورتَها
تتوهَّأُ فى زَهْوَةِ النَّارِ
والحقْلُ يُشْعِلُ جِنائَهُ فى يَدَيَّ
الثَّعالِبُ تمرُّحُ فى كركراتِ الفِخاخِ ..
الأحبةُ مستعجلونَ
ويُنْكِلِيءُ الطُّفلُ فوقَ الكرايسِ
يصرخُ ..
إِزمِ بِبَيَاضِكَ ..

طَارَ الحصانُ
الحَمَامُ يَمُوءُ خطوبَتَهُ فوقَ خَطِّ الزُّوالِ
وحاشيةُ الليلِ تَسْتَبْدِلُ الخَتَمَ والبُوقَ
ما مِنْ طريقٍ سوى أنْ تقولَ الوداعَ
وتكتبَ مرثيةً للهواءِ .

جسدي



يقول ابي : ظننته شبع من الدنيا .

هو واعلمى السبعة تجمعوا في قاعة الضيف . لقد
عادوا مبكرا في هذا اليوم وكانهم على اتفاق سابق .
واستحموا بعد الغداء ، ومع اذان العصر جاؤا إلى القاعة
وقد ليس كل منهم جلبابا نظيفا . فعدوا على الحصى
وظهورهم للكتب ، ووضعوا امامهم اللواقح وبواكى
الموصل . ومنعوا دخول الاولاد . البيت من الخارج يبدو
متمزجا . في كل مرة يتزوج احد اعمامى كانوا يلحقون به
عددا من الحجرات من الجانب او المؤخرة . ولسبب ما لم
يضئوا مدخلا آخر للبيت . وبقي الباب الخشبي الثقيل
المفلوح دائما المدخل الوحيد . ومن الداخل يبدو البيت
اشبه بشارع طويلة ملتوية تتفرع منها مرات اقل اتساعا
على جانبيها حجرات الاعمام وتنتهي الشارع الطويلة
بعجيرة كبيرة تجتمع فيها النسوة كل صباح لاصال
البيت . الحجرات الامامية الواسعة تقص الجد .
ارضيتها مغطاة بالبالط المون . ونوافذها كبيرة ، مائة

كان اليوم شديد الحرارة ، والجد عائدا من السوق وقد
خلع جلبابه والقاء على كتفه . مو قد بلغ السبعين لم يعد
يمصر لاكثر من خطوات . مريت به بنت سليمان الخفير
تحمل على رأسها مطلقا به زيت التميمين والسكر ويدها
اكياس الشاي الصغيرة ويطلقه التميمين .

— ازيك يا عم الحاج .

جلبابه مهلول ، ويدها المربوطة تسند المظلب . فيها
انحدار ابطها البيض من خلال قطع في الجلباب .

— بنت مين يا بنت ؟

— بنت سليمان

— سليمان مين ؟

— سليمان الخفير .

أوسع جسدي من خطوته وسار بهوارها . تلحمت
عيناه جذع البنت وعشيتها القوية . بعدها بايام تزوج
جدي للمرة الخامسة .

لم يمر العام على موته . وورثها أيضا تحدثوا كثيرا عن العيب وكلام الناس وتؤكد لهم جموح الجد وإن أمره لن ينتهي على خير . وعندما بدأ أنهم يقتربون في حديثهم من موضوع الأرض صمتوا ولخذا يدخلون متجهين . هذه المرة أيضا لم يفصحوا . لقد أصبحوا أكبر سنا ، وكانوا يحدقون طويلا في الحجرات المتوجهة بالموالد . الأرض لا تزال مع الجد ، لم يوزعها عليهم . غير أنهم قاموا بالتوزيع فيما بينهم بعد وفاة زوجة الجد الرابعة وحين رآوه يتفحص يديه من كل شيء حتى أنه قليلا ما كان يمر على الفيلان . وما كان لشيء مثل هذا أن يخفى على الجد ، وكثيرا ما كانت الكلمات تقلت منهم أثناء الحديث أمامه ، فيقول الواحد منهم « أرضي » . شرع أن الجد ظل مبديا عدم معرفته .

يسبع سنوات تمر وكل منهم له أرضه بمعنى إليها في النهار وخلفه أولاده وأحفاده ، أحفادهم الآن قد بلغوا مرحلة الصبا ، ينشون الرماد بطرف صود القش ، ويلتقطون الحجرات الصغيرة لحجر الجوزة .



زوجات أعمام السبعة ومنهم أمي تجمعن — بعد أن طردن البنات الكبار — في الحجرة الكبيرة الداخلية . وجوههن مقlosure ، المقاعد أيضا مقlosure فوق بعضها في ركن ، جلسن على الحصير . كن بالملابس السوداء كأنما يستقبلن العزاء . انهن — منذ وفاة زوجة جدى الرابعة — كن يتبادلن الذهاب إلى بيته ينظفنه ويسخن الملابس ويعدن له العشاء — كل يتناول الفطور والغذاء معنا — وبعد أن أشبعن زوجته الجديدة الشبتان هي وأبوهما « الجربان الطابع في قيرابطين » يغيب عليهن صمت ثقيل . ماذا يفعلن ؟ الزوجة الصغيرة بنت العشرين ؟ وكيف

، تلوح منها رائحة بخور يحبه الجد . كنا نصمت وننظر إلى الأرض أثناء مرورنا بها . وعندما انتقل الجد إلى بيت آخر مع زوجته الرابعة ظلت الحجرات الامامية شاغرة لم يجرؤ أحد من أعمامى أن يشغلها .

يقول أبى : من شعورنانا الاضحة . لم يفلجنى الامر . كنت اعرف أنه سيلفها . عندما كانت تمر واحدة ويكون جالسا معنا في الخارج يصمت ويشب برأسه ملتقيا نحوها . هو لا يراهم من هذا البعد . انسا . سبحان الله .

ويقول أحد أعمامى : — من عمر بناتى ؟

— آه .

— وماذا يقول الناس .

— وماذا يقولون أكثر مما قالوه ؟

— خصص مرات ؟

— آه .

— الأولى أن يندج لحلده .

— والواحدة لا تعمر معه أكثر من ست سنوات .

— الرابعة قعدت ثمانية . ولم تنجب .

— ستتان عاشتعا في المرض .

— الله يرحمها .

يتحدثون قليلا ويصمتون . لم يتحدثوا في الموضوع الذى اجتمعوا من لجه . ورغم أنهم لم يملأوا عنه إلا أنهم جميعا في البيت كانوا يعرفون أن ما يشغلهم هو موضوع الأرض . ومنذ خمسة عشر عاما — عندما تزوج الجد للمرة الرابعة — اجتمعوا هم أبناء الزيجات الثلاث في الحجرة الكبيرة الداخلية . كان البيت أياما يأخذ شكلا مستقيما ، وثلاثة من أعمامى لم يتزوجوا بعد ، وقد جلسوا بعيدا عن الآخرين . يومها أعلن أعمامى المتزوجون ومنهم أبى سخطهم على الجد ، فالزوجة الثالثة

على صوتها . غير أنها لم تأت .

• •

أعاصى السيمة ومعهم أبى يجلسون كل يوم بعد العصر على الشرفة . يفرشون الحصر . ويضعون المساند بامتداد الجدار . ويرشون الماء أمام البيت . ينتظرون مجىء الجد . يراقبون الطريق الضيقة التى تؤدى للترعة حيث اعتاد أن يصير كلما جاء إليها . الطريق تنتهى بأشجار توت على الجانبين متشابكة الأغصان ، فتدوعن بعد كلومة ممتعة . كان الجد يظهر منها فجأة جلنجا إلى جانب الطريق متمسكا بعصاه الأرض ، ويتوقف ثم يعود إلى منتصف الطريق . بعد وفاة زوجته الرابعة خضع بصره كثيرا . وكان يرفض أن يرافقه أحد فى وحدته . من حين لآخر كان يأتى لقضاء فترة الغروب عندنا ، يمس عودين قصيرين ويشرب الشاي ويحوله أعاصى ، ولم يعد يهتم بمداعبتنا — نحن أحفاده — كما كان يفعل وهو يقيم معنا . كان يقول :

— اذهب الآن .

ويظل جالسا يضرب بعصاه الأرض ضربات خفيفة مصداقا إلى اسطح البيوت المواجهة وقد أخذت العتمة تزحف عليها .

— آه . اذهب .

وينهض متمهلا . تلك اللحظة . يبدو كأنما شاخ فجأة . شديد النحول ، معنى الكفوف ، مستندا إلى عصاه ، ذليل الوجه . يتهدد ثم ينزل درجات السلم متقللا ، ويصاعل :

— ألم يمر من هنا ؟

— من ؟

يتنادين عليها ؟ أو يتحدثن معها ؟ وهل يخدمنها كما كن يفعلن مع الزوجة الرابعة . كانت أكبر سنا ، ومن بيت محترم ، ما كانت زوجات أعاصى يشعن بأى حرج عندما ينظفن لها الحجرات أو يفسخن ملابسها . هى زوجة الجد ، والجد لا يتسامل أبدا فى أى شيء يتعلق بأمراته .

• •

الجد مع عروسه فى البيت الصغير على التربة . شجرة جميل كثيرة الفروع تظلل مؤخرته . نوافذه الكبيرة الخضراء مغلقة طول النهار . والليل يبدو ضوؤه فى الدخول من خلال فتحات الشيش .

كل صباح تعصى إحدى زوجات أعاصى إلى بيت الجد ، تحمل صينية الطعام المغطى بملامة . ينهض باكرا ، ويلبس الحام والبد — ما يفضل الجد من الطير — ويفرزن العيش ، ويضعن الطيور فى سلطانية من الصينى ويجارها طبق صغير به فصوص اللبون . يلقن حول الصينية يرتين أطباق الطعام . ينثرن قطع الجرجير والبقدونس فوق الطيور المحمرة ، قليلا من مسحوق القرع فوق أطباق المخبية . كن حشرات بطبق العسل الأسود الذى يجب الجد تناوله مع البيض المسلوق فى الفطير . لقد رأت بعض زوجات أعاصى أنه لا مكان له مع باقى الأصناف . وفى النهاية وضعت به تعصيت .

تعود زوجة العم من بيت الجد حاملة لوانى اليرهم السابق عليها آثار الطعام ولغة الملابس المتسفة . يتجمع البيت حولها . تمكث أنها لم تر العريس . قالها الجد وحمل عنها الصينية ، وعندما حاولت أن تبتعد دخل الحجر . وجهت بنظرة الجد الصارمة فولفت بجوار الباب الخارجى حتى جمع لها الجد بنفسه الأوانى والملابس المتسفة ، وحدته بصوت مرتفع حتى أن تأتى العروس

ويطرق لحظة ثم يبتعد .

يجلس أعماسى ومعهم أبى كل يوم على الشرفة من العصر حتى أذان العشاء ، فيقول أبى :

— ان يأتى .

— آه . نصلى العشاء .



طلب جدى من امرأة عمى التى ذهبت إليه بصينية الطعام أن يرسلوا بجلجاء محمرا لأن امرأته لا تحب الحمام والبط .

في اليوم التالى طلب من امرأة عمى أن يرسلوا بقلادة . ضرب أبى كفا بكف ، كان عليه أن يرسلوا إلى البندر لياتى بها :

— طول عمره . كل عيد كان يركب للبندر لياكلها ويعود .

كثرت مطالب الجد . مشللت . هيدان قصب . قمرس . لب . فول سودانى .

زوجات أعماسى في شغل دائم فترة الصباح . يفصلن ملابس الجد وزوجته ، ويصنعن طعامهما ، والخبز الساخن . الأصناف أصبحت كثيرة . جاموا بصينية أكبر حجما ، ورغم ذلك كانوا يمشرون الأطباق فوقها . ويقول أبى :

— هما اثنان ويأكلان كل ذلك ؟

— ومن أدرك أن البنت تأكل .

— وإلى متى ؟

— نحن في اليوم الرابع .

صباح يوم الجمعة أرسل جدى يطلب حلافا . استعشر

أبى ، وقال :

— سيصلى معنا الجمعة .

عاد الحلاق من بيت جدى بعد الغشى . صباح قبل أن يصعد إلى الشرفة :

— رينا يطعني طولة العمر . ما شاء الله . تقولوا رجع عشرين سنة . آه والله . سألته أبى إن كان سيأتى للصلاة ؟

قال الحلاق :— سيأتى طبعاً

— قال لك ؟

— يقول لي أبى ؟

شمس الظهيرة حارقة ، وياط الشرفة يسلم القدم . أبى وأعماسى السبعة وقفا في انتظار الجد . غيرهم على الطريق ، والعرق يسيل على وجوههم . خطبة الجمعة توشك أن تنتهى ولم يظهر الجد . هبطوا درجتي السلم واحدا وراء الآخر وتوجهوا إلى الجامع .



كانت ساعة عصر . والخمس لاتزال سافئة . رايث الجد عندما خرج من ظل الأشجار المغمى بليس جلبابا ناصع البياض والشال الحريري على كتفيه . سار في منتصف الطريق والمصا تبت أبطه . كان قد مر أسبوعان على زواجه صعد درجتي السلم ويده على رأسى . وجهه ضاحك يتألق في ضوء الشمس . وقف لحظة ينظر حوله ، وأشار بعصاه إلى الأجزاء المهدمة في سياج الشرفة :

— أين أبوك ؟

أبى وأعماسى لم يعودوا بعد . هزعت أمى على صوته . انحنرت على يده . قال لها إن تذهب إلى البيت لتنتظر امرأته .

وقف بمدخل القاعة مركزا على عصاه . قامت الطويلة

امتلات . كلفاء مشهودتان ، ابتعدت لى وفى تخفى
ضحكها فى الطرحة . نظر جدى قليلا داخل القاعة
وخرج ، سار فى اتجاه السوق .



قالت لى .. ان البنت غليظة وصحتها فى المنزل .
كانت تحمل لغة مدموم تحت ابطها . مرت بأبى واعمامى
وكانوا يجلسون فى القاعة بانتظار عودتها من بيت الجد .
لم تقل شيئا آخر .

كانت تذهب كل يوم إلى بيت الجد . تلقى هناك ساعات
العصر — الوقت الذى يتركه فيه الجد البيت — وكانت
صينية الطعام تذهب فى موعدا كل صباح ، وتقوم لى
بالفصيل هناك ، وتمود متجهمة وتمضى مياضرة إلى
حجراتنا .

أوقفها أبى يوما أمام القاعة وسأله : ما الخبر ؟
قالت : « والنبي احترت يا أبو سالم . البنت لا تفكر
من شيء . وصحتها كل يوم فى حال » .



وضع أبى البردة اللطيفة على ظهر البغل وربطه أمام
الشرقة . قال :
— هو لجد حين يأتى .

يأتى الجد عصرا . يمتلئ البغل ، ويرقد الشمسية
ويمشى إلى الغيطان . زحجه يتراعى اسفلات بعيدة ، وقد
خلع حذاءه ، وجرى الشمسية ، وراق الجلباب عن
ساقيه . يتجمع أعمامى حوله ، ويأتى آخرون من
الأحواض القريبة . يسيرون فى جمهرة وسط الأحواض ،

وكانها الأيام القديمة تعود . ينتهى بهم المساف إلى ظل
أشجار الصفصاف . يجلسون فى حلقة يتصدرها جدى .
ويأتون بعيدان القصب والخس والطماطم .



كانت ساعة الغروب . وكنت ألق على شاطئ التربة
أنظر إلى بيت جدى . البيت يبعد قليلا عن البيوت
الأخرى . ضوء الشمس الأصفر يلمس أروع شجرة
الجميز التى تميل على مؤخرة البيت . حول الفصيل على
السطح معلق به جلباب أحمر وبعض ملابس الجد
الداخلية . اقتربت رغم تحذير الأعمام بلى لا يذهب أحد
مننا — نحن الأحفاد — إلى هناك . الباب الخارجى
صوارب ، ورايتها تقف بفتحة الباب . نهيلة فى جلباب
طويل . ضفيرة شعرها سوداء ممثلة . وجهها هزيل .
خداها غائرتان . تستند بكتفها إلى جانب الباب . تحمل إلى
مياه التربة المتدفقة . التفتت فجأة كأنما لحست بى .
مرت عينها بى وكانها لا ترانى ، ثم عادت وتأملتى
لحظة ، وعندما أشارت لى أن اقترب ، ابتعدت .



ملئت زوجة جدى فى الفجر . كانت لى قد أمضت الليل
معها . وجاء جدى الليلة الماضية بعد خروج الطبيب
وجلس مع أعمامى فى القاعة وأصابع الكلوب . وقرب
منتصف الليل تمددوا حوله واستغرقوا فى النوم . ظل
جالسا ويظهر للكتابة وفراعه ممدودة فوق ركبته يغمر
عينه من حين لآخر .

وعندما انفجر الصراخ عند التربة نهض ، ووقف
بالشرقة .

البونسـيانا

هذا الصباح يليق بالموتى
 هي امرأة
 (على كرسيها المتحرك) انتبهت
 لضوء رائي يأتي من الشباك ،
 فوق الركبتين تمددت سجادة ،
 هل من إصبعها فأيقظ في الصباح
 قطيفة من نومها
 أم كان وجهه غارق تلهو عليه النمنمات
 يشد إصبعها إليه لعله يطفو
 هي امرأة
 كان الضوء مبهور بعينيها

ومبهورٌ بشكل يدين نائمَتين
مثل يمامة خضرَاء
هاهى تدفع الكرسيَّ في ضعفٍ إلى الشباكِ
يتسع المدى
والبونسيانا تمنح العصفور وقتاً كافياً للروح
وقتاً كافياً لتحطُّ أغنيةٌ على الشباكِ ،
سحرٌ ما
أعاد إلى المدى سوراً من الأجرِ ،
مصطبةٌ وأهلاً
أو ياندأمة الوقت الجميل
الليل كالجر الكريم
والبونسيانا ترقب الفهد الذى ألقى غزالته على عشبٍ
ويرشق وردة حمراء في جسدٍ
فتمرحُ فيهما الحمى
نجومٌ
كان يدفعها الفضولُ ، تحبَّت في البونسيانا ،
صَبِيئةٌ في الحقلِ يختبئون تحت لهاثهم
هل هزَّبت - سرّاً - زغاريدُ الصبايا
شهوةَ امرأةٍ

وهل قضّ التعاس الختم عن نخل
له شكل الذكور ،

الآن يندلع الجنون ،
يهج من فمها الفراش سحابة خضراء ، ضاوية
كحب الكهرمان
تتغامز النجمات
ثم يرخن قبل تساقط الجسدين في حقل الضباب ..

البونسيانا في بخار الفجر
تنفض شعرها المبتل كامرأة
فيسقط نهرها هشاً على جسدي
طفل يسيل مخاطه الشفاف
يسند ظهره للمسور ،
يلحظ أن جدته تراققه فيضحك
وهي لا تضحك

فرح
يكب الشمس بالمرآة
في عيني ذاهلتين
يضحك

وهي لا تضحك
تأتي من اليومى سيده
وتمسح كفها في نهر جلباب المهام المنزلية
ثم تمضى
حيث كانت وحدها :

(تطفو على نهر خجول
ربما يستأنن الأشجار كي يمضى
ويبده طائراً في القيم معتذراً
عن الصوت المبلل بالأسى)

- هل أغلق الشباك
- كلا أتركني ساعة أخرى أمام اليونسيانا
- اليونسيانا !

لا شيء يا أمي سوى وادي
وسور فوقه سجادة الجيران
هياً فالسمااء مليئة
فرت على الخد الموج دمعان
وتحرك الكرسي فانكمش المدي

الدار الأخرى



غير مرئى ، طلق فى راقبته ، ويجذبه بلطف ، لأنه صاحب الجبروت ، لأنه القوى الذى لا يُرد ، فهو يأخذ بيده ، لا إرادة له بالمرّة ، فيما يقوم به الآن ، مجرد إستجابة للدعاء ، ويمبر الشارع الرئيسى ، النسوة زنابير تطن ، وحوارات حادة بين البائع والشارى ، وروائح الخضر المدهوكة بالأرض تنفذ إلى أنفه . هو يسير فى مدينة من الأشباح . تدنو السمن إلى مجال النظر ، متضففة ، ويلقوا مشوهة ، تطلق الطنين المكتوم ، وهو لا يولّى عل شيء ، يده المعروكة سقطت بارادة منها ، لترفع طرب الجلباب ، أيمرله ذلك الشخص الذى يقف على طوار صالون الحلاقة ؟ طلت عليه وجوه الكهولة على الحوائط ويرفع يدا إلى رأسه هيرء له أنه يحيى ، وسمع صوتا يخرج من جوفه ، ومن جملة المكسورة ، التقتلذ أذنه كلمة أو كلمتين : سلامتك .. ألف .. وهيرء له أن رجها واحداً من وجوه الرجل إرتجه نحوه ، وإقترب منه جداً ، وشعر بكف الحلاق راسخة حارة تلتف حول عضده ،

الريح .. الريح عبات جلبابها ، نومت حوله ، رافعت وحطته ، فكان يدفع يده الناحل إلى الامام ، قارب من الواح خشبية عتيقة يلاطمه المرح العاتى هل ما يسمعه هدير لماء ؟ أم شجيج السوق ؟ هو يفترق لحم النسوة : فى ذلك القمى العاصف ، أنسل من فراشه . فى بيت إبنته الوحيدة ، فقد حاصه على هيئة حمامة بيضاء مرفرفة تنقر زجاج النافذة ، ولم يكن ليتصور أن يلقاه فى غير داره .

البنت كانت فى المطبخ مشغولة بطعام الغداء ، للزوج والعيال ، ترصد مقايض أغنية وهى تدير ظهرها للباب . وقام بمافية مهر ، يندى الجلباب على القميص الأبيض ، ويحك الطلاية البيضاء وسحب النعل من تحت السرير ، ودّع علب الدواء وأنبوب « الجلوكوز » وإناء البول ، وعدة الأسنان والضماخ المخوق بزجاج الغرفة ، هل الشارع هو الشارع ؟ إنه يسير بذاكرة الأقدام ، خيط

فوكزها متقدماً ، واندفع من فمه الفارغ هواء يقول :
دعنى وشائى .

ثم انحرف إلى الشارع المتفرع جهة اليمين وأحس انه
يعمل كثيراً إلى الأمام ، وأن الأرض تطوى تحت قدميه ،
فمال إلى الجدار ، وركن عليه بيمينه ، أجرام البيوت
والكتائنات التى تسمى من حوله تتجمع كأنه ينظر إلى مرآة
مبهمة ، وأصوات آلية مبتورة تخرج من فتحات الدور ،
أىكون هذا الصوت الذى غلب على الأصوات جميعا هو
المؤذن الحى ؟ هذا الحد من الظل يتوافق مع لاذن
الظهر ، ها هى الذاكرة الحية تستمد ، لانه دخل مكان
الآلة ، ها هو بينه القديم ، سيتأكد لما يفتح الباب ،
ويرى مستطيل الشدس يلامس أبل الكتبة ، فيجزم
نفسه : أنه آذان الظهر .

وتذكر أن يده العرقانة تفيض على المفتاح ، كيف عثر
عليه ؟ يذكر أنهم حين جازوا ليعبره إلى هناك لم يتركه
المفتاح من يده .

الآن هو داخل ردهة دأره ، شم انفه رائحة التمة
والرطوبة ، والمناكب التى نسجت خيوطها فى الأركان
إنتهبت للضوء وبدأت تتحرك فى بيوتها بحذر خرجت من
حلقه سلة لا رابية ، ووجد نفسه خلف أمام الصنوبر ،
سال منه ماء ، أصفر عطر ، ففسل لكفين إلى الكعك ،
وتشقق الماء ثلاثا ، ومضمضه ثلاثا ، ورفق الماء إلى زنده

حتى الرنقين ، ومسح منه على رأسه ، ودع باصبعين فى
الأذنين ، واستند على الخائط ليرفع الساق اليمنى
وأنزلها ، ثم رفع الساق اليسرى .

ثم عاد بظهره إلى الكتبة ، وسقط عليها وهو يلهث من
الجهد ، وثار حوله غبار خفيف .

فبما بعد سمع غناهما يائيه من الداخل ، فإنتابه
يقظة مضاعفة ، وثقلت جهة الصوت ، واطلع الغناء
بصقآله : خلصت يا حاجة ؟

وسمعها ترد عليه : مسافة الصلاة يكون الأكل
جاهز .

نكة طلمها فالت فى المكان ، وضجت الدار بصوت
الوايبر الذى يتداخل مع غنائها .

ولشرق الوجه الكهل بابتسامة وهو ينظر إلى فضهما
تبين من باب المطبخ وتمكن منه الشوق إليها ، فتعامل
على نفسه لينظرها قبل الذهاب إلى الجامع ، أراد أن يقوم
غير أن الشريط الكثيفة تمكنت منه ، وتزايد حوله النسيج
فاستسلم لجلسه ، وإثقلت الرأس إلى الوراء ، ليرتاح
على المسند .

وجاهه اللط الأسود من تمة الداخل ، وثنا من قدميه
يلحق ماء اليخوة ، ثم وأتته قوته الحيوانية المخروجة ،
فوثب إلى جهره ليلحق الماء الذى يقطر من أصابع اليد
الباردة .

سيد العاشقين



حين صوتك يقرع نافذة القلب
 انسج رمل الجزيرة انسى .
 وابنى رجالاً من الماء ،
 أخرج من شبح الطين خيلاً عرباً
 واقتحم المدن المشتهاة ..
 تقيمونها بين حرفين ،
 أو آهة حين يكتب صوتك
 بالصبوات التي تنتمي للحروف
 التي تنتمي للسماء ..
 وصوتك يمتد غيمة صحو ..
 وخيمة بدو ..

قطيعاً من النّوقِ .. أرضاً لها البدو شدّوا الرحال ... ،

وأجلس تحت فضاء الحروف

انادم روى بأسماء كل الذين احبوا وماتوا ...

اناديهم واحداً ... واحداً

من رماء الدفاتر من ذكريات الرمال

ومن هاجس البدو عند السمر

ثم امزج اسماءهم بالذي يتساقط من صوتك الآن

بالأحرف العربية حين تمرّ على شفتيك

ودالية الطقس خارجة من ثنايا الحروف ..

وانضخ وجهي بالماء ..

ايصر مملكتي ،

واناسيد العاصفين وابّ .. اسيرة وقى

أرض الفسحة حين تضيق البلاد على

سمائى التى حينما استغيث

تنزل عن عرشها ..

ثم تمسح بالقيم قلوبى ..

يعشّو ثيب الصدر

شيلة قمح تمرّ على شاهد العمر ..

تلقى التحية ،
- (ذا ... مطر)
يصرخ البدن جسد
يصرخون وتقف من شوقها أرضهم
تكشف الرأس
تلقى ملايسها قطعة قطعة
ثم ترقص في الماء حد الفرق ..
وأخلق خلقاً جديداً
وكان لم يكن قبل من طينة
أدفا الجذب حتى أدلهم عليها الظما

أناسيد العاشقين
ها أنا جالس فوق عرش
وكل الذين أحبوا وماتوا يطوفون بي
كلما لا مسوا جانب العشيق
ضجيت بهم شهوة اللغناء

أحزان البطريق



البطريق العجوز

في المرة الأولى ، وقف الرجل والمرأة يتأملان طيور
البطريق ، وهي تقف في مياه البحر ، الظيل منها وقف
صامتاً على الشاطئ . تمنى الرجل أن يكون واحداً منها ،
أن يفهم ويعسى ، أن يكون بطريقاً .

قللت له المرأة :

أحبتي ؟

قال :

قدر حب البطريق لصغاره .

قللت :

هل يضايقه أن كل رجال المدينة يحبوني ، وكلهم غرقوا
في البحر من أجل ؟

قال :

عينك هي البحر ، وأنا سفينة ترسو على شاطئك .

في المرة الثانية ، لاحتها رغبة ملحة في الاستحمام .

ألحت المرأة إلحاحاً غير عادي على الرجل لمغازلتها في
البحر ، تشبثت بالنزول ، بدت لها الحياة أكثر متعة
وجمالات . ومياه البحر بمسألوردياً يفتقر لرائحة ، وملوحة مياه
البحر غطاء شغلاً ، يكشف عن جسديهما المصقولين ،
الذين يمسكن ضوء الشمس ، فتتجذب حولهما طيور
البحر .

وقف طائر البطريق العجوز يتأمل جسديهما ، لم يعرف
الرجل لماذا ينظر إليه البطريق ويكي . وهل هو حزين
لرؤيته في البحر يرأسف بأجنحة آدمية ، أم أنه يبكي
صغاره التي ماتت جوعاً من تلوث مياه البحر ؟ يفهم
الرجل مع المرأة تحت سطح المياه الشفافة ، ثم يداعبها ،
ويداعبها . يخرج رأسه من المياه ، وينظر إلى البطريق ،
فهذه ينظر في صدره ، يقطع ما بين ضلوعه ، يقدمه
لصغاره ، يقدم قلبه قريباً كي تحبها صغاره . يكتب
الرجل ، يتخيل أطفاله صغار البطريق . للدموع تتساقط
من عينيه . المرأة تحاول أن تخفف عنه ، فقرشه بالمياه في

وجهه . يجري بعيداً وهو يمسك هريماً من المياه التي تخترق فيه وعينه . يتوقف فجأة . عيناه تقع على البطريق المجهز بقايا الدم يراها تتزأب من صدره ، تتسأل على ريشه الناعم الأبيض ، يشعر رجفة الموت ، ويتأكد أن البطريق لن يحزن من أجل أموات البشر ، لكنه قد يقتل نفسه يوماً من أجل صفاره .

أخذته المرأة بعيداً عن البطريق ، داخل البحر ، كي يستمتعا بالمياه النقية . أحسا بنفس البحر يعيطهما . يجذبهما للدخول ، ولكنه ريان يقودهما . جرفهما التيار ، وانزاحت من أسفلهما نعومة حبات الرمل . شعرا كأنهما طيفان يطوان سطح للماء .

يواسلان الغوص إلى العمق ، والبطريق المجهز ينظر إليهما ، لماذا لا تدفعا الأمواج هذه المرة إلى الشاطئ مقلما كانت تغل من قبل ؟ لم تتركنا نتشره مع أسماك القرش ؟ لكنهما كانا ينزاحان بعيداً عن عيني البطريق . تأخذ الرجل دوامة كبيرة . يدور معها . يذهب بعيداً . لكن المرأة تنجو بأعجوبة من الدوامة . تتراجع . تترك الرجل وحيداً .

— آه .. خذى بيدي .

— أخاف أن يبتلعني البحر مثلاً ابتلع نساء المدينة .

— سماع غرق .

— ساعدوا إلى الشاطئ ، وأحكي للبطريق عما حدث لك .

— أنت لست حبيبتى .

— أنا أرواح نساء المدينة .

وقف البطريق المجهز . انتصب . نظر إلى المرأة ، وهي عائدة من أعماق البحر . والدموع تتصاقط من عينيه . عرف أخيراً لماذا يتلوث البحر ؟ ولماذا تصوت صفاره جوعاً ؟ ولماذا يقدم عمره قرباناً من أجل أن تطول أعمار صفاره .

وتواصل المرأة السير على الرمال الناعمة ، وجسدها المصقول (الطور) يثير شهوات بदन الأرض . فتخرج من باطن الأرض تتمدد ، تتشعب ، تنمو لأعلى حتى تصبح أكثر طولاً من المرأة . تعلى جسدها الوردي ، اللطيف ، تلف حوله ، تتسكن منه ، تنخر فيه .

تفتت المرأة تتحلل . لا يبقى من جسدها — الذي أذل كثيراً من الرجال — سوى رائحة

مياه البحر تتلوث بدماء الرجل ، والبطريق المجهز يصفاره في نوبة من التشنجات ، ويواصلون البكاء .

هوامش الريح

هذه شمس تفتتح الأرض ، وتشر ذاكرة التراب
 للهباء الذى يرسم الضوء كلام
 والحصى مدنى مامولاً بالسكن ، والطير
 الذى يموت فى نشيده

هذا إنط الويدج ، وهوامش الريح
 ومذاق الأيدى الحامض
 هل يظل الماء ماء عند حد الماء والرهل ؟
 وهل يمدد الرمل بشكل القيمة الرقفا .. هيك الندى ؟
 هل أقدم الهواء تطايرت .. وانحل بدن الريح ؟
 هذه نافذة الكون التى تدور حول محورها حين يخبطها زفيرى

وردةً وأغصم .. شمس وبارزات يتبخّر
إنسان يتسع لشهد إنسانٍ مُقْتَرِ
والأيام بقايا مادية غادرها البحر
وهذا البلبلُ لذكرى عبيث كوني

فكيف أعود من آخر المذاقي إلى جسم الثمرة ؟
وكيف أعود من آخر الزمان إلى أول البناء الحي ؟

طيرت على السلك جئت سريماً
طرفت متحبة نمت فوق شجلمها
صوت محبوب لي طبل مُتَلِّ
ألقى عابر من موسيقاه ..

وأنا .. أسكن وسط زلازل التزعم
بين صدوع الجبل ودغيف الهواء
عند النبع الذي يتفلق حركه
وانهدامات .. ووجوداً قزراً
قُرب قِيامة الورد .. والطائر البحري .. ووحش الفلاة
أرقب وطأة هذا الهجوم الضخم
ثلل السحابية الهائلة .. وذهب القراشات
الكركتن والحبارى

البشر الحائرين من حول موكب الطبيعة السَّيَّالِ
إبرة الزمن المُسَنَّنة .. وقطيفة الألفي المكشوفة
صمت الحجر ، وضوضاء النشجر

والقول .. /

هل من مكانٍ ثابتٍ أُنْزِع فيه شجرةً أيلامي ؟
هل من موضعٍ ثابتٍ لقصم الدهر ؟
أيتها الأرض الحَبْلِي انتقذي بدني من فتوحاتِ الشمس
ومن لكانيب الهواء
للذين ذهبوا ، لم يذهبوا
والذين عادوا لم يعودوا
والذي يلعب فوق السيف : دقارٌ حُرٌّ يتبدد
والاحجارِ إماء
وهناك رأيته
لكته لم تكن موجوداً

فأين لنا؟

تحت هذا الحجر النائم أكوأُن من الفضة
أشجارٌ من الشفق الهارب
أكوأُن تهيم من نافوس الظهيرة

٣

تحت هذا الحجر النائم بيت من مطر
شيس من ذاكرة البحر ، حروف من أبجدية الرغبة
وكلام الموتى خيط منسول في قفطان الأيام
أين يراد شيخ الظهيرة الأخضر
تحت طبقات المتعة المعدنية ؟ لم قرب جهنم حزن ؟
لا أبالي كثيراً ، فهناك فاصلة أحيانا
بين السكين ورأس الوردة
وهناك امتزاج دائما
بين القيلة وشفاة الموت
ولن أبالي كثيراً .

وسوف أترك لهذه الاتهيارات الأرضية
أن تضبط راقصتي ، ثم أمرز يدي
خلال هواء هذه الكائنات الهائلة السوداء
حيث يسيل الشمع الأخضر سائغا
على فخذ امرأة الليل
تحت هذا الحجر النائم فرس ينس
ويقاليا غلابات مشتعلات وعواصف مهملة
وشواطئ من شبر بحار
فكيف لهذا الشجن الجماد أن يتحلقط الطير هديلاً

وَتُثْرِيهِ الصَّبِوَاتُ ؟

وكيف لهذا الفنّ الناعم أن يثبت في حَجَرِ الكلمات
وفي قلق الظلِّ وتواشيعِ الماءِ ، وفي جوعِ الفتيات ؟
سوف أترك لهذه الجَزْءَ الليلية بالمُعْلَمَةِ الذهبية
أن تلعب جزيةً أحلامى ، ثم أخضع نفسى قليلا
أو أوزع نفسى قليلا داخل هذا الفلك الكونى الأذرى

٤

اقتربت ساعةُ الرُّيْحَانِ ، وانشقَّ الحديدُ الحى
وخرجتُ ساطعةً النهدينِ إلى ساطعِ الخاصرةِ
لهما سحابةٌ خضراءُ ، وشمسٌ خضراءُ ، والفق أخضر
وللسماء أن تتزَّيَّنَ بسهولةٍ للماءِ

انتشريتُ أيتها السحاباتُ المقلَّاتُ بالفتحةِ والبُحُورِ
وانعقدى على قدمِ القصةِ ، وحشائشِ النعشِ
وبدرى وسطِ دورةِ الكونِ والنسايِ
حتى أن يهجعَ الجملُ للهائجِ في سَمِّ الجياطِ
يُظَلُّوْا على أعضائِهِ الزَّمَنُ المُرُّ ، وتستقيمُ حَنَبَةُ الأيامِ
يسطعُ بَطُّ الماءِ
وتلمسُ أطرافُ الشجرِ المتهلِّلِ بَنَنَ الماءِ
ويمرِّقُ سهمُ مائى في قنطرةِ الهنِّ من رُيْدٍ وأشدُّ من الريحاءِ

لهما نيزكٌ مشتعلٌ ، وسماطٌ مبسوطٌ ، وخيزرٌ سلسلٌ
وبودقٌ مُزَخَرَفٌ بأيلانٍ وثالِيةٍ

ولهما سَجُجٌ القديمينِ وطِيقٌ الأطرافِ

أرفعى عن كلفِ الوردِ عَزَفَها حتى تتمدُّ ليقينها الزاهى

حتى يتبخَّرَ فوقَ قطيفتها الجاهدُ والسائلُ

حتى تَرَفُصَ أوابُدُها .. وشوامدُها وشورائُها

ووجىءٌ إليها الحجرُ الداملُ

.. / وقالت له : مدينتى مفتوحةٌ للجيشِ

كلُّ جارحةٍ تلكَ طويكُها .. وتعلُّ نفسُها عاصمةً

فلذُحْ جنونُك المرابطينِ يقتلعونِ الأحجارَ

ويتنقلونِ الرُّبُومَ ، ويفتحونِ قُفْلَ هذا البابِ

وايكنَ لله في كلِّ عاصمةٍ أميرٌ

من الجبارينِ الأخلائينِ القوالينِ

ثم أجمعنى من أمراكِ وانشرنى وسطَ ثَنِيَّاتِ الأحزانِ

.. / وقال : إذا استعصى الصَّلَامُ استغنى مُقْجَمُ أعضائكِ

وإن استعصيتِ .. استغنى حواسى

فإن ارتبكتِ .. اتقذنى فقهُ الأُمرِ وفقهُ اللُطمِ ، وفقهُ النظراتِ

وبخلتِ الغلبةَ وحدى .

تَكَبُّ .. اسْخَلْتُ فِيهِ مَدِينَةً
وَمَدِينَةً .. اسْخَلْتُ فِيهَا قَائِرَةً خَضِرَاءَ
وَقَائِرَةً .. اسْخَلْتُ فِيهَا عَلَمًا يَهْدِي وَيُزَيِّجُ الرِّصَالِيَا

أَوْفَيْتُكَ التَّامُوسَ أَنْ يَضَعَ الثَّقَلَابَ
وَذَقَّ سَهْجَتَ اللَّيْلِ .. ضَاعَ الْأَتَحَوَائِ
تَجَوَّاهُ فِي الْمَدِينِ عَاشِقُهُ تَقْنَى
غَامَ حُدَّ الْمُسْتَحِيلِ
تَدَاخَلْتُ فِي الْعَيْنِ مَمْلُكَةً وَمَمْلَكَةً .. الْمَاءَ وَالنَّارَ

انْتَفَجَرُ الْعَالَمِ الْمَمُودُ فِي فَرْحٍ خَرَائِفٍ
فَمَنْ يَقْبِضُ غَرْضَ الرِّيحِ ؟ وَمَنْ يَرْجُو رَجَاءً ؟
وَيَمْلَأُ رَاحَتِي بِخَصَرٍ عَاصِفٍ
وَيَمْنَحُنِي سَمَاءً صَالِحَةً لِإِبْحَارِ قَلْبِي ؟

هَلْ بِمَقْدُونَةٍ أَنْ تُؤَلِّفَ هَذِهِ السَّجَلَةَ الدَّوَّارَةَ ؟
إِذَنْ دَعْنِي لِوَأَمِلُ هَذَا الْعَبَثَ الْأَخْضَرَ
دَعْنِي أَتَقَدَّ هَذَا الْجَنُونَ الرَّحِيمَ
حَتَّى إِذَا اسْتَحَالَ الثَّوْبُ إِلَى شَبَكَةِ مَلِيحَةٍ بِالْقُرُوبِ
غَمَرَتَنِي شَمْسٌ جَدِيدَةٌ . وَهَلَتْ دَهْلَجَاتُ الضُّوءِ حَظِيرَةَ الْحَيَاةِ .

وقام من سُبُلته الطائرُ والنايثُ
والسليحُ والراكضُ .. والمستوحشُ والمؤتيسُ
وَحَطَّطَ اللقوي .. وطلَّأَ الصوتُ
ومضتْ كلُّ دابَّةٍ إلى فِتْنَتِهَا
وارتجتْ في بهجتها الأرضُ .. وقام الإنسانُ

٦ / .. قَالَتِ الْمَرْجَةُ : ماءُ أنا لم حركة ؟
واتى العالمُ على نائٍ وقامت الهامةُ على مديها
.. وقَالَتِ النَّمْعَةُ : ماءُ أنا لم شمسُ صغيرة ؟
اشعلتْ شَعَرَ اللقائِي والثواني
وكان صقرٌ يفتشُ الهواءَ عن صيحة الباردة .
ما الذى يُشِيعُ القلبُ فيبقى ؟
ما الذى تأخذه العينُ من قوس قُزَح ؟
ليس فيكم من يُقيِمُ الرملُ فوق العاصفة
ليس فيكم من يجيرُ النازِ من ماء الزمانِ
لفعلوا نتعلم :
حكمة الصَّومِ على ملأَةِ الثَّطْبَانِ .

الموت بالبهارات



سلكته في سلام جنب حائط الطبق الفويط المائل قليلا للخلف . ما إن يلامس ظهر الشوكية أديم حباتها حتى يزداد ضغطه عليها ، فقتلوس دون ادنى فسهسة. ينتقل ظهر الشوكية بترتيب رتيب فوق كل الحبات الراقدة حول حواف الطبق الداخلي . ما إن استكملت الشوكية استدارتها حول الحافة حتى فزّت قافزة نسق منتصف الطبق ، تدريس كهلما اتلق حتى تقوص إلى القعر ، ثم تطفو حاملة بين سنوينة المصرفة بعضا من أحشاء الفول وقشره المهترى. ثم تعاود الدريس ، والفوس ، والطفو ، والدريس ، والفوس ، والطفو ، بألية ذات إيقاع منظم ، ملصوم ، إتملك المصدرية الثلاثة كأنها فعل واحد .

طال ضغطه على حافة الطبق المحبوسة بين أصابعه فانفلقت رعشة من أعصابه المتصلبة المشدودة ، فلتزحزح الطبق قليلاً إلى اليمين ، فارتخى أصابعه . عاود الضغط برفق ما ليث أن اشتد مع انطلاق رعشة أخرى مباغتة ادارت الطبق يساراً ، ما بين هززة اليمين وهززة

إلى : مصعد حائط الدرس

بنظرة فائرة نمساة ..

● كل الحبات متشابهات

بنظرة عابرة يفتلانة

● تتفاوت أحجامها وتكدرج ألوانها

بنظرة عامرة بالصبرية

● ليس هناك حبة تشبه الأخرى

وكلها حبات أضربت من جوال واحد ، جاء ضمن أجولة في سيارة نقل واحدة ، جاءت ضمن رتل تفرق في أنحاء المدينة لتمنح بينها أرخص طاقة ، وتمتعهم من أغل طاقة !

●

بإبهامه وسبابته أمسك بالطبق . بكلمى ما يستطيع ، ضغط بأصبعه حتى لا يتصرك يئنة أو يُسرده ، وبإبهامه وسبابته اليمينيين أمسك الشوكية مقلوبة . ببطه نزل بها فوق بضع حبات من الفول ترواد

اليسار. ارتبك الإيقاع قليلا ثم واصل مهمته في الدوس ،
والفريس والظفر .

الإبهام والسبابة تضمان الشوكة جانبيا . تمسكان
بالمعلقة . تملآن بها حفنة من الملح الأبيض الناعم المكرر .
يبطه توران المعلقة هزاً خفيفاً وتدوران بها في استدارات
حلزونية/تضيق ، تضيق ، حتى تعادلت المعلقة فوق
منتصف الطبق مع آخر حبات من الملح .. يعين المعلقة ،
تدبائها دبا في غلبة الشطة الحمراء الحارقة ، وفعلتا عين
فعلتهما السابقة .. يعين المعلقة جرف حفنة من الفلفل
الأسود الحاريف ، وفعلتا عين فعلتهما السابقتين .

قهرز الصغير على نفسه ضاحكا : بابا رسم علم مصر
يا ملما .

واستعان الأصبعان ببقية الأصابع ، وبلقتا الزيت ،
فاختلط الأبيض ، بالأحمر ، بالأسود وبالمعلقة والشوكة
تقلب الطبق . أنتيتا بالجانب الأيسر فوق الجانب الأيمن ،
وتصاعدتا بالذى فوتت فوق ما هو فوق ، فصارا تصانينا
إلى حين . ثم عكستا ما حدث . مرة . مرتين . ثلاث مرات
حتى صار الطبق عجينا ترحد في زى ظاهري له هيئة كلية
واحدة .

يسمل الأب ويص بالعين صوب أمراته ويقال : هنيئا
بأسمنت المدة الذى لا يئارى ويطلب على صغيره

واستطرد : دوما ، تذكر هذا المثل الشعبى الذى اخترعته
« من تقول تقول » .

تكلت الزوجة يطها بنصف عين ، وينصف لقمة غسست
حافة الطبق .

نظرت الصغيرة لأمها بملء عينيها ، وبلقمتين
مزيجتين فطت ما فعلته أمها ، غير أن أطراف أصابعها
انزلقت قليلاً ، كي يندمن الأب بالمجون ، ولخشية أن
يلتهب فمها استعلبت ريقا عله يقلوم بعض نثار الشطة
الحمراء والفلفل الأسود .

نظر الصغير لأبيه ، وفعل عين فعلته . قطعة كبيرة من
الخبز ديبها وسط الطبق لتمتله عن آخرها بالعريق الذى
ابتلعه بلعا ، فلا الأسنان استطاعت أن تغامر بالقطعة
والطحن ، ولا اللسان استطاع مراقبة اللقمة كعادته .
إشتعلت المعدة . إستدعت الأم قلة كانت بجوار الأب . من
فتحة البعوم إلى كيس الطعام المشور في بطن الصغير
هسول الماء ، لحقت به قطع الخبز الطرية حتى تمت
السيطرة على النيران التى لم يبق منها غير احمرار وجه
الطفل ، وحبات من عرق تتراكم متجمعة فوق أرنبة الأنف ،
ما إن تكبر ، حتى تنقل ، حتى تسقط ، ويتكنن غيرها .

واستقر الصغير لنفسه واستجمع صوته وقال : أين
ذهب الفول يا بابا ! قالت الزوجة ، وإصيح الفيط يفوح من
فمها : مات بالهلات يلصقيرى !

المتحف المصري الايطالى الجديد

جاء في جريدة الأهرام بتاريخ ٢٠ / ١٢ / ١٩٩١ م في صدر الصفحة الأولى «إقامة المتحف المصري الجديد على ٢٠٠ فدان بطريق القاهرة - الفيوم... وصرح السيد وزير الثقافة بأن دراسة الجدوى الإيطالية للمشروع تبلغ تكاليفها نحو ٣ ملايين دولار منحة من الحكومة الإيطالية ، مشيراً إلى أنه ستجرى ترتيبات مع سفير إيطاليا بالقاهرة للاتفاق على إعداد الشركات الإيطالية على إعداد الرسوم الهندسية للموقع» . يلح هذا الخبر مايلي من اعتراضات واقتراحات :

— الفكرة الأساسية لإنشاء متحف مصري جديد فكرة ممتازة نؤيدها بقوة لضيق المتحف الحالي بمحتوياته وعدم تناسبه كميني

ومواقع وطريقة عرض ما يحتويه من آثار عظيمة ، ولما يمكن أن يؤدي إليه المشروع الجديد من صهوة ثقافية بين المواطنين أولاً خاصة إذا تم في المتحف الجديد الجمع بين آثار مصر في أعقابها الحضارية المختلفة (المصرية القديمة والإغريقية الرومانية والقبطية والإسلامية والحديثة) كما كان مزعماً في مشروع متحف الحضارة المصرية السابق والذي كان مقراً لإقامته بجانب مبنى الأوبرا الحالي وتم إلغاؤه لأسباب وجيهة خاصة بالموقع . أما السبب الثاني لاستحسان الفكرة فيتعلق بالفوائد السياحية الاقتصادية المنتظرة من هذا المشروع الذي يمكن أن يكون عن استحقاق «أكبر» متحف في العالم ونرجو له أيضاً أن

يكون «أفضل» متحف في العالم . ترتب أولويات الأهداف هنا مهم : ثقافة للمواطنين أولاً ونقود السياح ثانياً مع التسليم بأهمية الجانب الاقتصادي لتوفير التكلفة الكبيرة المنتظرة .

— تنفيذ هذه الفكرة الأساسية جاء بطريقة نتمنى عليها تماماً حيث أنها «دقيقة» بالكامل وتعتد على «استيراد» التصميم المصري وتخطيط الموقع من الخارج وكان إنشاء أكبر متحف في العالم في مصر شيء لا يخص معماريين مصر (الذين بلغ عددهم في أحد التقديرات أكثر من عشرين ألفاً) ولا يخص مؤسساتهم (لجنة العمارة في المجلس الأعلى للثقافة — شعبة العمارة بتقابة المهندسين — جمعية المعمارين — جمعية المخططين — لتسليم العمارة بجامعة مصر) .

الممارسة العملية
للممارسة العملية والدولة المؤسسات
تكون يشارك كل هذه المؤسسات
السابقة الذكر في حوار إبداعي من
خلال مؤتمرات وندوات ومسابقات
تأخذ حقها من التحضير . نطالب
وزير الثقافة بتقليد كلمته التي قلها
عند بدء تعيينه والتي اكبرناه فيها
وهي : «أنتي خادم للثقافة وأنت
رئيسها» فهذه الكلمة تعكس معنى
التحديث العريق خادم القيم
سيدهم، وتنعكس أيضاً المعنى
الغربي للمسنول الحكومي كخادم
مندني Civil Servant .
تقدر بالأمثان المبادرة الطبية لإيطاليا
بالتبرع بـ ٣ ملايين دولار للدراسة
الجينية وهو بالنسبة مبلغ مبالغ فيه
كثيراً بالنسبة للدراسة جدوى لا تدرى
هل تخفى أيضاً التصميم للمهرى
وتخطيط الموقع أم لا ؟ وحتى لو شمل
التبرع ذلك فهو مفروض مبداً لعدم
وجود مشاركة حقيقية من الجانب
المعبري في التصميم . والتخطيط .
إتبع الحقيقى والمفكر يكون في
تكلفة إنشاء المتحف أو حتى في
تكلفة عمل مسابقة معاصرة دولية له
وأنت في تكلفة عمل تصميم يفرض
علينا .

— إذا طبقنا نفس هذه الطريقة
«التربية الاسترادية» على مختلف
أمور حياتنا الثقافية وكان واجباً علينا
عدم قبول تماثيل فضة مصر وسعد
زغلول وغيرها للمثال العظيم شتار
في مياديننا واستبدالها بتماثيل لروادنا
وفيه ، ولكان من الخطأ اقتناء
الأعمال الفنية التشكيلية المصرية في
دار الأوبرا والتي جاءت من خلال
مسابقة عامة كان لوزير الثقافة فضل
المبادرة في تنظيمها .
— ليكون تنقيح الفكرة الأساسية
للمتحف على نفس المستوى
الإبداعي ينفي أولاً ألا ينحصر هنا
في الحصول على المتحف وكمتهج
بالحق بل يجب أن يتسع هدفنا
ليشمل «الطريقة» للوصول للحصول
على هذا «المتحف» و«التفاعل» الناتج
من وجوده بعد ذلك في المجتمع .
كل هذا يمكن تحقيقه من خلال
إشراك المؤسسات للمهرى والعمرانية
للمعبري في ندوات ومسابقات كما
سبق ذكره وأيضاً من خلال إشراك
الجهات الأخرى ذات الاختصاص
مثل الجمعيات العلمية الأثرية
والتاريخية والجغرافية ومن خلال
الحوار الفكري في وسائل الإعلام
التي يجب على قيادتنا الثقافية من
مفكرين وأدباء وكتاب أن يشاركوا

فيه وأن يعطوا مجال المعارة والعمران
بعض ما يستحقه .
— لقد كتبنا من قبل عن الحوار
حول تصميم مكتبة الإسكندرية
والذي يجب الارتقاء به من مستوى
المتصدين أو المتحضر إلى مستوى
الملمين أو صانع الحضارة . المستوى
الأول تحقق فعلاً من خلال إتاحة
دراسة من الحوار حول عيوب
المشروع الفائق وكيفية علاجها
والمتوى الثاني لم تصل إليه بدرغم
أنه بإمكاننا الوصول إليه . الطريقة
المزمع تنفيذ المتحف بها تعتبر في رأينا
أكثر انخفاضا من المستوى الأول
(مستوى المتصدين) .

— للخبرة الأجنبية دورها
والتواصل بالعالم الخارجى مكانه
الذي لا ينكره إلا متعصب ، خاصة
إذا تعلق الأمر بالآثار التاريخية التي
هى ملك للإنسانية جمعاء ، إلا أن
ذلك يجب أن يتم من موقع التكافؤ
والنقدية فض التحضير لبرامج
المسابقة المعاصرة يمكن الاستعانة
بالخبرة الأجنبية وفي الندوات وفي
تنفيذ النظم التقنية للإضاءة
والتحكم وغيرها . كل ذلك شيء
والاستعداد الكامل على الاستيراد شيء
آخر .

مهرجان القناة الشعرى الثالث

على إقامة الندوات الشعرية بالتذيق وعدم السماح لغير المجيد باعلاء منبر الشعر ، فالشعر مسألة « جادة » ولا يصح أن تُصنَّع مجهولة المجيد بوضعه مع من يتعامل مع الإبداع ببساطة وسطحية كما يفرض أن يتعامل أديب الأقاليم معاملة (ابن الجارية) في الوقت الذي نجد فيه من أبناء الأقاليم من قنادوا الثقافة في مصر - الطهطاوى - طه حسين - العقاد - وغيرهم .

ولى ربه على من ربط بين موقفه من شباب الشعراء وسوق العقاد من شعراء الحداثة ، قال : هناك فرق بيني وبين العقاد ، العقاد كان سلطة ثقافية وأنا لست بسلطة ومع ذلك

هدى العجيجي ، بالإضافة إلى ممثل الصحافة القاهرية والمعلمية . اشتمل المهرجان على أمسيتين شعريتين وعلى ندوة حوارية مفتوحة حول (دور شعر الأقاليم في الحركة الشعرية في مصر - سلباً وإيجاباً) .

أدار الأمسية الأولى الشاعر السيد السيد الخميسي وأدار الثانية سيد الجسراوى وأدار الندوة الحوارية مدحت الجيار . كان رأى الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازي في ما سمع من شعر مستنداً وصريحاً فقد عاب على معظم الشعراء جهلهم بقواعد اللغة العربية الأساسية وعدم اطلاعهم على الموروث الشعرى العربى ، وطالب القاصين

للمرة الثالثة يقيم نادى الأدب بقصر بورسعيد المهرجان الشعرى الثالث والذى يشترك فيه شعراء منطقة القناة - بورسعيد - الاسماعيلية - السويس - واشترك في مهرجان هذا العام شعراء محافظتى شمال وجنوب سيناء .

حضر المهرجان الشعراء : أحمد عبد المعطى حجازي - فؤاد بدوى - أحمد عنتر مصطفى - محمد الحسيني - والأديب إبراهيم عبد المجيد .

كما حضره الأساتذة : طه وادى - مدحت الجيار - سيد الجسراوى - أمينة رشيد - عبد الرحمن على -

(فهذه تهمة « لا أنكرها وشرف » لا أدعيه) .

وإشار الشاعر **فؤاد بدوي** إلى دور الشعر في المجتمع فهو في رأيه القادر على حل مشكلتنا فهو أصل التفكير ولهذا فهو يطلب المسئولين بالمساهمة في اكتشاف المواهب ومساندتها .

ورفض طه وادئ تسمية (أدب الأقاليم) فالأدب أدب سواء جاء من القاهرة أو من غيرها ، وناشد الشعراء أن لا يطبقوا أعمارهم على نفقتهم لأن التوزيع في هذه الحالة يكون محدوداً ، ولا يطلع على أعمالهم إلا زملاؤهم من المبدعين وبذلك يكونون بعيدين عن الجمهور الحقيقي للشعر .

وتكلم سيد البصراوي عن السلطة الثقافية التي تحدد معاييرها

وتفرضها على الأدب ويرى أنها قد نجحت في الشعر والقصة القصيرة ، أما الرواية فقد خضعت فقط لتحكم النشر بمعاييرته التجارية .

من إيجابيات المهرجان :

– عرض نتاج المنطقة الشعرى على النقاد وعلى كبار الشعراء وتسلط الضوء الإعلامي عليه .

– الاحتكاك المفيد عن طريق الحوار المباشر حول قضايا الإبداع مما يؤدي إلى سد الفجوة بين شباب الشعراء وكبارهم من جانب ، ووعي الذات في مرآة النقد الموضوعي من جانب آخر .

– اللقاء الشخصي والإنساني لشعراء المنطقة الواحدة ، مما يساعد على إقامة جسور التواصل وتبادل الخبرات والتجارب .

– استجابة الوزير محافظ بورسعيد الذي افتتح المهرجان لطلب أدباء بورسعيد بإصدار مجلة ثقافية تختص بأبداعاتهم .

– الإقبال الجماهيري على الأمسيات الشعرية لسماع فن العربية الأول الذي تتهم الجماهير ظلاماً بالتخلي عنه .

– جو الصراحة والمكاشفة من النقاد وكبار الشعراء لشباب الشعراء ، ويحسب لهذا المهرجان شرف خلوه من جلسات المجاملة النقدية التي هي من أهم أسباب إضعاف مستوى الشعر .

– مشاركة الشباب في الحوار بثقة في النفس وجراءة على الاختلاف في الرأي لم تصل إلى حد التجاوز إلا من قلة لم تتحمل أن ترى حجمها الحقيقي في مرآة صادقة .

من « دلتا الميسيسيبي » دراسة في آليات القهر المزدوج

بقدر أكبر من الحريات المتاحة لها ، فإن المرأة الأمريكية السوداء تجد أنها لا تستطيع أن تتطلع للمساواة بالرجل الأسود لأن الرجل الأسود نفسه يعاني من الحرية المنقوصة . ويحتاج إلى من يدافع عن قضيتهم من أجل الحصول على المساواة في مجتمع تسرى العنصرية في بنيته القيمية والفكرية .

هذا الوضع الاجتماعى المعقد هو الذى يميز قضية المرأة الأمريكية السوداء عن بقية بنات جنسها اللواتى يناقشن عن حريتهن المنقوصة في شتى بلاد العالم ، لأن مجرد تطلع المرأة السوداء إلى التحرر

الأسوداء . وربما يتساءل القارىء عن الفارق بين المرأة السوداء وبقية نساء العالم ، والواقع أن هناك فارقاً كبيراً . لأن المرأة الأمريكية السوداء تختلف عن نساء أفريقيا السوداء مثلاً ، في أنها تعيش في مجتمع يعاني فيه رجلها الأسود نفسه من فئتي صنوف الاضطهاد . وهى معاناة ما تلبث أن تترك بصماتها على الطريقة التى يتعامل بها هذا الرجل مع نسائه ، ناهيك عن أنها هى الأخرى تتعرض كرجلها لاضطهاد النساء والرجال البيض على السواء . فإذا كانت المرأة التى تتطلع للتحرر في بقية المجتمعات تسعى للمساواة مع الرجل الذى يتمتع في تلك المجتمعات

إذا كان مسرح المرأة الذى تتبلور صلامه الآن في كثير من الثقافات الغربية ، يطمح إلى طرح تصور مسرحى متميز للواقع الإنسانى ، يتسم بسعيه الدؤب للبصيرة منظور نسائى لرؤية العالم مغاير لمنظور الرجل الذى ساد فيه منذ بدايات المسرح الإغريقى وحتى اليوم ، فإن مسرح المرأة السوداء في الولايات المتحدة يضطلع بمهمة أساسية أخرى إلى جانب هذه المهمة المشتركة التى يتفق فيها مع بقية الاجتهادات النسائية في هذا المضمار . ألا وهى محاولة التعرف على أثار ما يمكن تسميته بآليات القهر المزدوج الذى تنوء تحت ثقله الوجهة المرأة الأمريكية

يضعها امام مجموعة من الإشكاليات المترابكة ، فهي لا تستطيع التطلع إلى المساواة مع رجلها ، لأن هذه المساواة تنطوي على قبول أو بالأحرى إذعان للعلاقات العنصرية الجائرة التي يعاني منها السود جميعا . وهى لا تستطيع التطلع إلى المساواة مع المرأة البيضاء لأن المرأة البيضاء لم تحقق حريتها الكاملة بعد ، كما أن تطلعها إلى المساواة معها ينطوى على نوع من الاغتراب الذى يفضلها عن بنات جنسها السوداوات من ناحية ويوجدنها مع مضطهدى جنسها من البيض من ناحية أخرى . وهى لا تستطيع كذلك التطلع إلى المساواة مع الرجل الأبيض الذى تنتقد وقومه في أسر الرأى العنصرية وتناضل من أجل تحريره منها . هذا التعقيد في قضية نساء امريكا السوداوات هو الذى يفسر نمط طرحهن النسبى لقضيتن ، ولجوهن إلى أساليب ومنطقات مغايرة لتلك التى تنتهجها المرأة البيضاء ، وهذا ما يجنبهن الوقوع في شرك التحدر المضادة التى تقع فيها شرائح كبيرة من المندابات بتحرير المرأة في المجتمع الغربى .

ومسرحية (من دلتا الخسيسيسى) التى تعرض الآن على

خشبية مسرح الـ (ينج فيك ، في لندن بعد عرضها في الولايات المتحدة ، وترشيحها للحصول على « جائزة بوليتزير » كبرى الجوائز الأدبية هناك ، واحدة من هذه الأعمال المسرحية القليلة التى تكشف عن نمط كبير في طرح قضية المرأة في تعقيداتها وإشكالياتها المتشابكة مع الكثير من قضايا المجتمع ومشاكله . ولا غرو فكتابة هذه المسرحية : إنديشا إذا ماى هولاند ، طالعة من قلب الخبرات التى تسعى إلى طرحها على خشبة المسرح ، والتى عانت منها حتى اكملت تعليمها وأصبحت استلاة لأب السود وقضايا المرأة في جامعة ولاية نيويورك . فقد ولدت هذه الكتابة في واقع اجتماعي لا يتوقع منها أو لها إلا أن تكون مجرد امرأة خاملة الذكر لا قيمة لها ، ومع هذا فقد استطاعت أن تصدم هذا العالم بإنجازاتها وأن تزرى بكل توقعاته ، لتوظف امريكا على ما فيها من عنف وتمييز عنصري وقهر لا تريد القطاعات الواسعة فيها حتى مجرد الاعتراف بوجوده . كما إنها قد تمسرت بالكتابة لفترة طويلة ، مكنتها من إنضاج أدواتها الدرامية على نيران هادئة من كتابة

الشعر ورواية القصص التى عاشت في طوايا قرائه الشفهي قبل أن تكتب العديد من المسرحيات السابقة على مسرحيتها الحالية فقد كتبت من قبل (الأنسة إذا ويلز) و (قداس جنازتي لغبان) و (الطبعية الثانية) و (سيرة متظاهر بلا تصريح) و (إعادة تركيب ملف رى هيمفيل) : لكن مسرحيتها الحالية هى التى رشحتها للحصول على « جائزة بوليتزير » لأنها استطاعت أن تضع فيها خلاصة تجربتها الحياتية والأدبية ل أن . وإن تسمح بها بإضافة متميزة من ناحية بلورة بعض الآليات المسرحية القادرة على التمييز بين منظور المرأة في العمل المسرحي ، ومنظور الرجل فيه .

فالكاتبة تدرك أنه برغم رغبتها في إبراز منظور المرأة فإن عليها إدراك حقيقة أن وجود الرجل وسيطرة منظوره في الرؤية لقرون طويلة ، قد ترك بصماته الواضحة على البنى العقلية الحاكمة لطريقة تفكير المرأة نفسها ، حتى وهى ترفض سيطرة منظور الرجل . كما تدرك أيضا أن من المستحيل أن نفترض أن بإمكان المرأة أن تعيش في عالم خال كلية من الرجال لأن هذا ينطوى لدى بعض

المناسبات لقضية المرأة على نوع من دفن الرؤس في الرمال ، ولهذا عملت على احتواء المسرحية لمظهر الرجل وتمييزه داخلها من خلال نوع من العرض الكاريكاتيرى له . يمكن المشاهد من تمييزه عن مظهر المرأة من ناحية ، واتخاذ موقف واضح منه من ناحية أخرى . وقد استقت تلك الحيلة البنائية المتعلقة بتقديم مظهر الرجل بشكل كاريكاتيرى ساخر ، مع مسألة قصر عالم المسرحية على النساء وإبعاد الرجل عنها أو بالأحرى تغييبه من أفقها ، وكما كان من الضروري الإشارة لوجوده أو تقديم بعض مواقفها قامت إحدى الممثلات بالإشارة الكاريكاتيرية بشكل سريع وموجز إلى ذلك . وهذا يشير إلى وعى المسرحية بأن مجالها الزمنى لا يقل أهمية من حيث تكريمه للمرأة عن بقية العناصر الدرامية الأخرى . وبأن عليها لذلك أن تقيم توازناً حساساً بين ما تخصصه للرجل من مساحتها الزمنية وما تكريمه للمرأة منها .

فطالما أبدعت كتابات الرجل المرأة من ساحاتها أو خصصت لها أدنى حيز ممكن من الاهتمام ، في محاولة لتحويل عملية التهميش إلى واقع عياني . ولا يقتصر وعى الكاتبة على

هذه المسائل وحدها ، وإنما يرافقه كذلك الوعي بأنها جزء من حركة أدبية نسائية سوداء تضم كتابات أخريات من أمثال **قوئى موريسون** و**ماليا أنجيلو** و**اليس ووكر** ، وتحيل ساحة المسرحية ذاتها إلى نوع من الذاكرة الأدبية التي تؤرخ لتلك الحركة النسائية وتسجل عملية التواصل بين أجيالها من خلال اعترافها بدينها **لأليس ووكر** خاصة ومناجاتها لها في آخر المسرحية .

ومسرحية (من دللنا نهر الميسيسيبي) من نوع مسرحيات السيرة الذاتية التي نجد لها تراثاً مرموقاً في المسرح الأمريكى الحديث ، من **يوجين أونيل** و**تيتيسى وليامز** حتى **إدوارد اليبى** و**سسام شيبيلد** . فلا يمكن فصل أحداثها وزواها عن سيرة كاتبها **إنديشا إدا ماى هولاند** التي ينطوى إصرارها على استعمال إسمها الرىاسى هذا ، على تأكيد أيديولوجيتها النسائية بوضع ثلاثة أسماء نسائية قبل اسم العائلة الرجالى . والمسرحية صلة من نوع فريد بجانب آخر هام من جوانب الميراث الأدبى الأمريكى ، ألا وهو الأدب المكتوب عن الجنوب الأمريكى والذى يلوره في المسرح كل من **اونيل**

و**وليامز** ، أما علاقته الكبير فهو الروائى العظيم **وليام فوكنر** . لكن تعامل المسرحية مع الجنوب الأمريكى يتميز عن تعامل أسلافها الأدبيين لا من حيث المنظور فحسب : أى منظور السود بدلاً من منظور الرجل الأبيض ، وأزمة التناجمة عن فرض تحرير العبيد تاريخياً عليه بقوة السلاح ، وإنما من حيث انطلاقها من قلب معاناة السود وتبنيها لرؤيتهم ولورثتهم لصوتهم . فلسنا هنا أمام كاتب أبيض يكتب عن الجنوب ، فهو لا يستطيع مهما كانت درجة ثقته ومهما كان إنصافه أن يتخلل أن لون بشرته ، أو أن يصوغ لنا معاناة السود كما يعرفها السود أنفسهم ، وإنما أمام كاتبة سوداء طالمة من قلب قاع الجنوب الأسود ، ومن بين نساها .

وتبدأ المسرحية في بدايات الأربعينيات ، ويعد مجالها الزمنى حتى منتصف الثمانينيات في محاولة لاستيعاب مسيرة الكاتبة الحياتية منذ الميلاد والطفولة وحتى النضج والتعليم والتحقق في الكتابة وبها : وتنقسم المسرحية إلى قسمين ، يقدم أولهما :النصف الأول من فترتها الزمنية منذ الميلاد وحتى الستينيات ، بينما يبدأ الثانى،بعد

وصول حركة الحقوق المدنية التي تزعمها مارتن لوتر كينج إلى منطقة دنيا المسيحية وأثر تلك الحركة على أبناء وبنات تلك المنطقة الواقعة في أقصى أطراف الجنوب الأمريكي ، وأقوى معالq العنصرية فيه . فقد كانت حركة الحقوق المدنية بحق فاصلا بين عهدين ، ولهذا كان من الطبيعي أن تكون بنائيا فاصلا بين وضعين دراميين يتفاضلان ويتعارضان معا داخل الصياق المسرحي . أما بيئة المسرحية الدرامية فإنها لا تعتمد على الصرد التسابحي والتسلسل المنطقي أو بالأحرى الواقعي لمسيرة حياة بطلتها ، وإنما على تلاحق المشاهد والجزئيات المنفتحة بعناية من لوحة حياتها العريضة ، والرأسمة من خلال ضربات المشاهد الحادة ، لصورة قوية لتحولات تلك الحياة ، التي تطلع الكتابة إلى أن تجعلها نموذجا لحياة الكثرات من بنات جنسها دون أن تفقدها تلك النموذجية خصوصيتها وفردتها . كما تعتمد تلك البنية كذلك على المواجهة بين الكلمة والأغنية ، أو بالأحرى استخدام الكلمة كأداة الاسامية دون إغفال دور الأغنية في الترويج الدرامي لحظات تازم الموقف

أو تصاعد حدة التوتر فيه ، بما يشي بإمكانية تسالq الميلودرامية إليه . فصامسية الكتابة لإمكانية انقلاب المعاناة المساوية إلى ميلودراما ، هي التي تدفعها إلى استخدام الغناء أو الرقص الإيقاعي لإيجاز ولكن بفاعلية ، لإنقاذ الموقف والتخفيف من لحظات التوتر المازومة . كما أن استخدام الأغاني استطاع أن يكون كذلك واحدا من عوامل تعيين زمن الحدث لارتباط كثير من الأغاني المستخدمة بلحظات زمنية وأحداث تاريخية وعوالم قيمة معينة .

ويقدم لنا القسم الأول من المسرحية طبيعة حياة الزوج في الأربعينيات والخمسينيات ، من خلال ثلاث معشلات يعملن عبء المسرحية كله من البداية وحتى النهاية ، تدخل كل منهن في مجموعة من الأدوار بنفس السرعة التي تخرج بها منها ، دون أن تقلقهن تلك المواجهة المستمرة بين الأدوار مصداقيتهن أو قدرتهن على الإقناع . فكل معشلة دور رئيسي يستمر طوال العمل ، ومجموعة من الأدوار الثانوية التي تساهم في تعميق ملامح الدور الرئيسي ، ويلعبون مختلف أبعادها وإحياءاته . وهكذا استطاعت المسرحية أن تروي لنا مسيرة حياة

بطلتها بقدر كبير من الشاعرية والتركيز . فتتعرف منها على طبيعة المعاناة التي عانتها منذ عذابات الميلاد والنشأة وحتى اغتصاب رجل أبيض لها في فترة باكرة من حياتها ، وهي لا تزال بعد في ميعة الصبا .

وتقدم لنا المسرحية هذا الانتهاك البشع لأدمية بطلتها ضمن سياق من الانتهاكات اليومية المتلاحقة التي تصنع حياة السود في الولايات المتحدة . إذ لا تستطيع الكتابة الفصل بين هكك البيض عنوة لأعراض الفتيات السود وهن صبيات ، وبين مختلف أشكال العنف التي يتعرض لها السود عامة تحت وطأة القهر العنصري الذي يمارسه البيض . ومن هنا تتمتع تفاصيل حياة شخصياتها النسائية الرئيسية الثلاث على لوحة ، لمعتمها العنف الدموي الذي تتعدد تجلياته ومصادره على مد العرض ، وسذاها القهر الذي تكشف لنا عن آليات تغلفه في أغوار الشخصيات ، حتى أصبحن يمارسنه ضد بعضهن البعض دون أن يدريين . فحتى طريقة لعب البنات الزوجيات مع بعضهن لا تنهض إلا على آليات هذا العنف الذي يدفع القويات إلى قهر الضعيفات ، بل ويوقع الضعيفات في

أحبولة اعتياد هذا القهر . بل واستعذابهن له . كما أنه يوقع المجتمع كله في أنشطته ، فلا تنهض العلاقات بين بنيه إلا على أساسه ووفق منطق الشائش . فيكون من الطبيعي أن يقتل الأسود أخاه لافته الأسباب ، أو يتحداه ويستشير لهجزه عن تحدى عدوه الأبيض . فمن خصائص تغفل القهر في الذات البشرية أنه يبحث عن أضعف حلقات السلسلة حتى يعرب عن نفسه عبرها .

لكننا ورغم سيطرة العنف و سطوته الخائفة ، نتعرف في هذا القسم على قدر كبير من ملامح النشأة الزنجية وما تتضمنه من سياق ثقافي وحضاري متميز . يحتفظ فيه العلم بالسحر والدين بالخرافة . وتتجلى عبره قدرة المرأة الزنجية على تحدى العلم نفسه والصف بتحذيراته المتعددة والانتصار عليها في النهاية ، كما نعرف من خلال قصة المرأة التي أنجبت ثلاثة عشر طفلا ولم تمسأ بتحذيرات الأطباء بضرورة الامتناع عن الإنجاب . فالإنجاب بالنسبة للسود أحد أشكال التحدى القليلة المتاحة لهم دون خطر كبير . كما نتعرف في هذا القسم كذلك ، ومن خلال تحول البطلة إلى راقصة في أحد

الملاهي المتنقلة ، على نوعية المهانات اليومية التي يعيشها السود ، وأهم من ذلك على كيفية استيعاب تلك المهانات اليومية في حياتهم العادية إلى الحد الذي أصبحت معه جزءا من النسيج اليومي لتلك الحياة . لهذا كله تبدو حركة الحقوق المدنية الزنجية وكأنها الجواب المنتظر على تراكم العنف والمهانات على السود ، بل وكأنها برنامج للحد الأدنى الذي يطرح نوعا من الخلاص . فقد أتاحت هذه الحركة للبطلة التحرر على الأقل من سطوة تصور السود عن أنفسهم ، وهو التصور الذي صنعه لهم البيض وكرسوه بطريقة تعاملهم معهم . والواقع أن الكتابة تضع التحصر من إفسار ذلك التصور في مقدمة كل أشكال التحصر الأخرى ، أو شريطا أساسيا لها . فتصور الإنسان عن نفسه ومكانه في العالم من أهم الدوافع المحددة والمرجحة لحركته والمصانفة لموجاته . وتغيير هذا التصور هو المقدمة الأساسية لأي تغيير . فلولم يوقن الإنسان بأن في استطاعته القيام بعمل ما لما كان ممكنا على الإطلاق أن يضطلع به مهما كانت ضآلته . ومن هنا ركزت المسرحية في القسم الثاني على التعرف على الصعوبات المرتبطة

بمسألة تغيير تصور السود عن أنفسهم ومكانهم في العالم الذي يعيشون فيه . وكيف أن البطلة قد فوجئت بأن باستطاعتها القيام بأشياء لم تكن تتصور أنها قادرة على الاضطرار بها ، لأن اقصى أشكال الاستعباد هي تلك التي تغفل في داخل المستعبد والتي يصعب انتزاعها من أغواره نوعا من الصراع اللدوخ الذي تنبدل فيه الرواس وتتغير الديبهايات .

ولا يقتفى هذا القسم بتناول أشكاليات تغيير تصور السود عن أنفسهم ، وإنما يسعى كذلك إلى التعرف على مختلف أشكال البنى الثقافية التي نتجت عن سيطرة القهر العنصري ، وعلى دور تلك البنى ، من صورة الذات والعالم حتى الدين ، في تكريس حالة الاضطهاد بشتى أشكالها المزدوجة ، لا اضطهاد البيض للسود فحسب ، وإنما اضطهاد السود لبعضهم البعض ، بل واضطهاد الأسود لذاته من خلال اليقين بأن قدرات هذه الذات أقل في الواقع مما هي عليه ، وبالتالي حرمانها من كثير من حقوقها الأساسية مثل حق التعليم وحق العلم بحياة سعيدة . فالعلم من أدوات دفع الذات إلى العمل على

التخلص من شتى أشكال القهر والعنصرية ، وهو المازع على أخذ الذات مأخذ الجد حتى تستطيع التحقيق والإنتاج . ومن هنا تستطيع القول بأنه إذا كان هدف القسم الأول من المسرحية هو تقديم بنية الواقع الاجتماعية ، ولورة تفاصيل مناخه السياس والاقتصادي ، فإن القسم الثاني يحاول التعرف على نوعية التصورات

الناجمة عن هذا كله واكتشاف السبل الكفيلة بالتحريم منها . كما أنه يسعى إلى الكشف عن صعوبة التحرر من ريقة الوضع العنصرى الذى كانت سيطرة آلياته أكثرحدة من أن تلجج بها حركة الحقيق المدنية مرة واحدة . ويبدو أن المسرحية تريد أن تؤكد أن تحرر السود لم يكتمل بعد ، وإن

قطعوا خطوات لا يستهان بها في هذا المجال . فانتهاؤها بطقس زراعة الزهور كان ذا دلالة مزدوجة : تنحو إلى تأكيد التواصل بين أجيال حركة التحرر ، والاعتراف بفضل اللواتى ضمنن بحياتهن على الطريق ، كما تسعى إلى الإيحاء بأن المسيرة لا تزال في بداياتها . وأن في الطريق أكثر من شوط لم نقطه بعد .

جويس منصور .. الأنسة الغربية !

الكتابة كما تهوى اللعب ، وكانت تكتب الشعر لكى تلعب بالكلمات وتتسلل باغتيال الأفكار المسبقة بتحرير الأحكام والأقوال الماثورة، مما جعلها تقول عن نفسها بكل ذلك يجعل منى أنسة غربية ، ورغم كتاباتها المتعددة والمتناثرة التى دأبت عليها حتى وفاتها فى باريس فى عام ١٩٨٦ ورغم أن نأشر أعمالها الكاملة يؤمن بأن أعمالها الأدبية الفنية تركت على الأدب الحديث بصمتها الجلالة والمتميزة ، فقد توارت كتاباتها بكتافاتها وتميزها وراء شخصيتها المثيرة المتفردة .

ويقول نيسان صاحب دار نشر

عدد من كبار فناني السريالية مما جعلها ملهمة السريالية وراعية سهراتها وحفلاتها الفريدة التى كانت باريس بأسرها تتحدث عنها فى حينها .

وجويس منصور تنتمى إلى الطبقة الارستقراطية المصرية وكانت قد ولدت فى إنجلترا فى عام ١٩٢٨ وعاشت جانباً من شبابه فى مصر وكانت من أبطال العدو والسباحة ، كما كانت نجمة من نجوم المجتمع المصرى ، وهو الدور الذى استمرت فى القيام به بعد زواجها واستقرارها فى باريس حيث قادتها اعماماتها الادبية إلى حظيرة السريالية ، فقد كانت تهوى

فى غمرة الاهتمام الجديد بالسريالية كحركة فنية وفكرية كبرى فى القرن العشرين ، بدأت الشاعرة والكاتبة السريالية المصرية الراحلة جويس منصور تحتل مكانتها فى عالم الأدب والشعر بصدور أعمالها الكاملة تحت عنوان جويس منصور الأعمال النثرية والشعرية فى أكثر من ستمائة وخمسين صفحة عن دار داكت سوده Actes Sud

وقد ظلت جويس منصور حتى نشر أعمالها الكاملة شخصية بارزة فى الحركة السريالية نظراً لصدافتها الحميمة مع أندريه بريوتون منظر السريالية الأول ومع

(اكت سمود) .. أنَّ جويس منصور لم تخطئ مسبقاً أو حتى تختر النصوص التي ستشعر ضمن أعمالها الكاملة ، فالكاتبة عندها كانت تأتي حين يتصانف أن تهيم بين الحقيقة والحلم ، ولذلك كانت نصوصها التي تنشرها فور كتابتها تبدو كمالاً أنها تخصب حقولاً من عدم اليقين ، وكانت متناثرة إلى درجة أنه عند ولغاتها منذ خمس سنوات وحتى اليوم لم يكن من الممكن الوصول إلى الاطلاع على أعمالها إلا بصبر دؤب كهذا الذي نحتاج إليه في مطاردة التحف والأعمال النادرة .

ويضيف «أن فكرة جمع أعمالها طرأت ذات ليلة اجتمع فيها عدد من أصدقائها الذين سيطرت عليهم هذه المرأة متعددة الأوجه ، وما أن طرحت الفكرة حتى وجدت أصداء إيجابية لدى الأصدقاء والناشرين كما لو أن الاقتراح قد جاء استجابة لتوقع قديم وكفيرة» .

وهكذا فإن جويس منصور التي لم تعتبر نفسها قط ككاتبة أو شاعرة ، بل كانت الكاتبة والقصص بالنسبة لها امتداداً طبيعياً لصوتها ولنظرتها إلى العالم ، قد نجحت في

بناء عمل أدبي متكامل مزجت فيه بحرية كبيرة أيريس ، وتاناتيس — أي الحب الجسدي ، والموت — وهو مايتجلى بقوة في أعمالها الكاملة التي تصدر بعد خمس سنوات من ولغاتها .

وجويس منصور كانت بطلة رومانسية في مصر حطمت عدة أرقام قياسية في سباق ملثة مترعد وفي الوثب العالي . ولكنها على الأرجح تعرفت على السريالية في مصر أيضاً حيث كان أول احتكاك لها بالسريالية من خلال الشاعر جوردج حين في الأربعينات . وعندما وصلت إلى باريس نشرت أول دواوينها الشعرية في عام ١٩٥٢ بعنوان «مصرعات» . ووجدت مكانها على الفور بين أعضاء المجموعة السريالية . ويقول عنها مارسيل بيولو لحد أعضاء المجموعة في هذه الحادثة «هذه الساحرة الصغيرة ذات العين الجميلة جاءت من مصر — في هودج على الأرجح — لتسرب آخر السرياليين الكبار» .

ولكن يظهر أعمالها الكاملة التي كانت قد نشرت في أكثر من خمسة عشر كتاباً منفصلاً يتضح أنها لم تكن مجرد وجه نسائي يبرز في المجموعة السريالية ولكنها أسهمت

بإبداعها المتميز في التأثير في الحركة الأدبية والفنية لعصرها . وإذا كانت قد عرفت أساساً بفضل قصائدها الشعرية فلقد نشرت أيضاً نوعاً من القصص والروايات غير التقليدية مثل «المضطجعون الراضون» و «يويايس قصير» وهي ليست قصة تاريخية على الإطلاق وهو مايتضح منذ العبارة الأولى التي تصدم القارئ بلقد ولداً معاً في سادوم من بقرة وحمار قبور بعد ساعتين من العمل لم يكف خلالها الطائر عن تجرع البيرة .

أما «المضطجعون الراضون» فتبدأ هذه البداية الغريبة المثيرة للفضول في البدء كئن الإله يسكن ثقباً في الأرض وشقيقه التوام كان يضطجع في السماء ، وكان الكون بلا شكل فارها من كل شيء ، باستثناء بعد الشذرات الإنسانية الحية في الأعماق يخيم عليها الفكر الخلاق وتوات أعمالها التي عكست على الدوام هذا الطموح لإعادة خلق العالم عبر نظرة سريالية ومن خلال شخصيات تاريخية أو دينية . مريم ، إيزابا وأيبب ، يواييس قصير وتابلين .

وأسلوب جويس منصور في كتابة الشعر ولغاتها النثرية وهو

الذى يمكن وصله بحالة هذيان
إبداعى مستمر، وجد شكله النهائى
بفضل تلاقى عدد من المصنف قبيد
التقائها بزواجها الثرى سيم
منصور فى نادى اليخت بالقاهرة
ويعد زواجها منه أصبحت تمضى
نصف وقتها بين القاهرة وبإريس
وكانت فى العشرين من عمرها حينئذ
ورغم أنها تركت جميع انشطتها
الرياضية جانباً فلم تكن تفكر
حينئذ فى الكتابة وفى عام ١٩٥٢
بدأت تمارس الكتابة الآلية إحدى
طرق الإبداع التى مارستها
المجموعة السريالية وكانت النتيجة
ديوان الشعر المسمى مصرغات،
والذى وجد بعض اصدقاتها أنه
يستحق النشر. غير أن هذا الديوان
لغت نظر اندريه بريوتون منظر
السريالية الأولى الذى كتب لها وفى
فى مصر ليخبرها إعجابها بالديوان،
ويعد بضعة أشهر التلقى فى باريس
للمرة الأولى ليصيرها صديقين
جميعين لا ينفصلان أبداً حتى وفاة
بريوتون . وتعدى بعض الشكائات
التي تعكس الدهشة من البروز
المفاجىء للكتابة الأدبية فى حياة
جويس أن بريوتون أعاد كتابة
أعمالها فى كثير من الأحيان . ورغم
أن مدى التأثير الذى مارسه بريوتون

على جويس يصعب تحديده على
وجه الدقة فإن كتابها الأول صدر
قبل أن تلتقى مع بريوتون . كما أنها
استمرت فى الكتابة لمدة عشرين عاماً
بعد وفاته .

ومنذ الوهلة الأولى لم تعرف
جويس أى حياة فى كتابتها
وتعرضت بوضوح لكل مايتعلق
بالجنس الذى كان يرتبط دائماً
عندها باللوث ومراسم كتابة
متحررة من أى قيود أو قواعد
اجتماعية أى الكتابة التى دعا
دائماً السيراليين إلى ممارستها .

فديوان مصرغات يبدأ بأبيات
تقول دأب جواريك التى تشد
سيفلك أهب مشد صدرك الذى
يسند جسده المهتر ، تجاعيدك ،
صدرك المتزهل ، عظامك الثلاث
شيفرحتك تلصق بجسدى
المشوه ، ويتهى الديوان نفسه
بأبيات تقول مضطرب الرجال هى
جمال جروهم هى الملوى اللذبة
أحب أن اسقى أفكارهم الخبيثة
لأن قبحهم يصنع فتنتي .

وتتميز كتابة جويس فضلاً عن
توجه مختللتها الجنسية
للكبوسية — إن جاز للقول —
بتمتعها بروح دعابة إنجليزية تعزى

إلى تطعيمها فى المدارس البريطانية
ولم هذا هو الذى أوجد أرضية
مشتركة لغوية بين جويس وميمر
منصور وأندريه بريوتون الذى كان
اللقاء معه بداية حياة جديدة لهما .

ويقول سيمر منصور : « لقد كان
بريوتون يتمتع بجلابية غير عادية
أصرت كل من عرفه من الرجال أو
النساء . وثقت تأثير بريوتون بدأ
سيمر يهتم بالقطع الفنية وخاصة
الفنون البدائية لحضارات المحيط
الهائى ، ويرى ما أصبح أحد
الهواة المحنكين فى هذا الميدان ،
ويتذكر سيمر منصور أنه « فى الوقت
الذى لم يكن أحد يرغب فى شراء
هذه الأعمال ، كان اندريه بريوتون
من هواة جمعها ، وقد عاش لفترات
طويلة على أرباح إعادة بيع هذه
القطع والأعمال الفنية البدائية
أكثر مما كان يعتمد على ربح كتبه .
وكان يخصص ساعتين أو ثلاثاً كل
يوم للتجول فى سوق المانيات .
وكانت كثيراً ما ترافقه جويس فى هذه
الجولات وعندما كان يمشى على قطعة
تعجب ديمر لأن يملك ثمن شرائها
لقد كنت أقوم أنا بشرائها .

وتركت المشتريات وهدايا
الأصدقاء لتجمل من مجموعة سيمر
وجويس منصور مجموعة نادرة من

حيث الثراء والنعير، غير أن جويس وفقاً لما يقوله زوجها لم تكن لديها أدنى فكرة عن قيمة هذه الأشياء وعندما كانت تسألني في بعض الأحيان عن سعر لوحة اشتريتها بمائة فرنك وأقول لها مليون فرنك فإنتها كانت تصدقني على الفور، وإذا كنت قد اشتريتها بعشرة ملايين وقلت أنها بخمسمائة فرنك فإن الأمر لم يكن يشكل أدنى فارق بالنسبة لها، فلم يكن لديها أي إدراك للحقائق المادية. وعندما كانت تجد نفسها بمفردها بالمنزل فقد كانت تأكل قطعة من الخبز لأنها لم تكن قادرة حتى على سلق بيضة.

وهكذا كانت جويس متحررة تماماً من مشاكل الحياة المادية ولايشغلها سوى نشاطها داخل حلقه إصداراتها المقربين وبالنسبة للكتابة ظم تكن تفرش على نفسها أي نظام. كانت تلبس الشعر بصورة عفوية وكأنه يأتيها كطفرات وكأنه غلات، دون أن يرتبط ذلك بأي جهد حويريف سمع منصور قائلا بلم أكن أراما تكتب على الإطلاق فقد كنت اقرأ كتبها بعهد انتهائها، وكانت في العادة تعطي

المخطوطة لابنتها ليقيم بتصحيح أخطائها الإملائية العديدة.

وبالنسبة لجويس كان الأدب عيلاً دائماً واحتقلاً بهيجاً وفي بيتها الفخم أقيمت أضر الاحتفالات السريالية الكبرى، وهي تنفيذ وصية المركز دي ساد الكاتب الملعون — في عام ١٩٥٩. ويتذكر الناظر بولغر الذي كان من بين من حضروا هذه الليلة التاريخية، طلع كان هناك نحو ستين شخصاً في قاعة صالون شقتها الذي يشبه ساحة الكاتدرائية. وعلى نقات الطويل نُفِع إلى داخل القاعة يتمثل ضخم يصل ارتفاعه إلى ثلاثة أمتار. وكان يشبه تمثال الكومندور في مسرحية دون جيوفاني، الشهيرة لموزار، وكان التمثال مصنوعاً من الخشب الرمادي وكان يقف بداخله الممثل جان بنوا ويدفعه إلى الأمام مقلداً ضوضاء رهيبة وإذاً بعضو هائل الحجم من الخشب ينتصب ثم ينزلق لأسفل مثبتاً على أوتار من آلة البيانو وفجأة تواقف التمثال وفتح صدره، وهنا أمسك بنوا بموقد جمر وكتب على صدر التمثال أربعة حروف تاروية تمثل اسم المركز دي ساد!

وفي أغسطس ١٩٨٦ توفيت جويس منصور وهي في الثامنة والخمسين من عمرها متأثرة بمرضها بسرطان الثدي. وقد كان الموت وبالتحديد مايسبقه من أمراض ولإسها السرطان من الأفكار المسيطرة التي شغلت جانبها كبيراً من أعمال جويس منصور وفي ديوانها «النوبة الكبرى» الذي صدر في عام ١٩٨١ تقول «إذا كان الحصان هو وطن البوي فالذبابة هي حاجر الريح للأعشى والثدي هو رمي السرطان والحرب ليست سوى حلم بتدقية».

غير أن المرض واقترب الموت لم يضعا من كبرياء جويس أو تشوقها لمعرفة سر الموت وقيل وفاتها بشهور كتبت تقول في آخر ديوانها القويب السوداء — هل لايد من تنفس الموت ثيراً أرواحنا أن أشجار القويب تحت الريح بدون سكين. إلى انتشوق المنحطف الطريق يحلق جاف من الأرق متتشبة بالموت، وفي مكان آخر من نفس الديوان وإذا التفت اللسان حول القويب مثل الثعبان يحضن الشجرة كأنه قنصيص حتى يلتصق بالخشب الموت فلماذا ترتعج المضلة

عمل نغم الكلمات داخلية ..
خارجية .

ويقول نيسان ناشر الأعمال
الكاملة لجويس منصور في مقدمته
«إن أعمال جويس منصور التي
تزداد عنفاً وتميزاً بجمعها في مجلد
واحد تبدو غير محتملة لهؤلاء الذين
استنوا قاعدة لقراءتهم تتمثل في
البحث عن الهدوء والتسليية ، إذ إن
المخاطرة بتذوق الدوار والنشوة في
كتابات جويس ، وتعمل الفعل

الفاضح وانتهاك المحرمات الذي
تمارسه يعنى ببساطة أن تترك
نفسك لكي يجرك طغح الكلمات
وقيض الصور ومد وجزر اللغات ،
أن تترك نفسك فريسة لاشتغال
الجنس ، وانتفاضة الاجساد ،
وتلاصقها الحميم ، وعصيان
الأحاسيس ، وتمزق النظرة ، وتمرد
الكلمة ، وإفزع النجوم أن تترك
نفسك غريباً في بحر الفلق الذي
تشره القصص الشاذة والصمت

الرهيب للأسئلة المطفاة .

وحتى اذا لم تثر فينا أعمال
جويس منصور نفس الحساسية التي
تثيرها لدى اصدقائها فلا شك أن
كل من سيقرا هذه الصفحات
المتوهجة سيصدق على ما جاء في
نهاية ديوانها تمزيقات ، حيث تتضرع
جويس مصلية في إطار ابليات
لايقبب عنها بعدها الساخر فتقول
«اصمعي ياربى لقد دلمت دينى
وصلواتى تعادل صلوات جارتى» .

مهرجان الشعر العربي الهولندي

١ -

هل تستطيع ان تفهم امستردام في زيارة خاطفة ؟ هل تستطيع ان تتبين الجواب الخفية في ثقافتها ، ما الذي تعرفه عن هولندا غير معرفتك بقلن جورج وريمبرانت وسبينوزا ، وهل تعرف هؤلاء حقيقة ، أم هي معرفة ناقصة خالصة النقص ، الا تضييك الحيرة عندما تقضي مع سعدى يوسف في احد شوارعها وتسأله وأنت تعلم انه ثالث في أوروبا ومسجون بمواصمها : هل لي ياسعدى هل كنت ستكتب شعراً لو أنك ولدت في هولندا ، ويحييك : لا ، هكذا ويشكل قاطع ، الا تكبر الحيرة وتصيح غلاماً حول دماغك عندما

تسمع الاستاذ بيتر سمور أستاذ الألب العربي بجامعة امستردام يحدثك عن زوال الاضطرار التي كانت تلقى المواطن الهولندي فالبحر ياسيدى ، وبأية هولندا أدنى من مستوى البحر ، توافق عن إخافتنا بإنشاء السدود القوية ، والحرب النووية تراجعت وابتعدت عن مراكز رؤيتنا للمستقبل بلنهيال الاتحاد السوفيتى ، في امستردام كل شيء اكبر من حجمه المألوف لنا ، الحمام والاحسنه والقطط والكلاب ، أما البريتال فحجمه قريب من حجم اللهيون ، لأنهم يزرعون في صويات ويحفظونه ميكراً . الفكر في هولندا بدا لي هكذا ، وأشعر أيضاً بدا

كانه بريتال ، فالمثقف الهولندي لا يعانى التعقيدات التي يعانيتها المثقف العربى ، ويغن سفرته الكاملة من أية محاولة للربط بين الشعر والسياسة . في هولندا لا يوجد — كما قال لي بيتر سمور — يسار على الاطلاق ، افراداً او مجموعات ، لا اكتب وأنا أمشي في شوارعها النظيفة التي يغلب على مبانها الطرز القوطية الحديثة ، كما نهبني أيضاً بيتر سمور ، كنت أشعر وكأننى في مستشفى كل شيء فيه مقم ونظيف ، هذه ليست المدينة الفاضلة التي نبغى تشييدها بدلاً من مدينتنا ، كان حقنى على جيل التنوير الذى بهزته أوروبا اكبر

كثيراً من دمشق .

٢ —

الوقت : من ٥ وحتى ١٢ فبراير ٩٢
المكان : أمستردام — روتردام —
أوترخت

المناسبة : مهرجان الشعر العربي
الهولندي
الضيوف : العرب :

أدونيس (سوريا) — سعدى
يوسف (العراق) — عبد الحفيظ
اللمبي (المغرب) فينوس خوري
(لبنان) — محمد الأشعري
(المغرب) — سيف الرحبي (عمان)
ربيعة جليط (الجزائر) — نداء
خوري (فلسطين) — عبد المتعم
رمضان (مصر) .
— الهولنديون :

يان البورخ — أيلسا فان
هان — يوديت هينبرخ — غريت
كاوتيار — يان كايبر — وايم
أوتن — بيت سفيريك — ميخائيل

ريمان

الجهة المنظمة : مكتبة الهجرة
بأمستردام بالاشتراك مع بعض
المؤسسات الرسمية وقيادة السيد
عبد الرزاق الشيبني وزيجته النشطة
سيمون .

السعر : هذا هو المهرجان الأول
للشعر العربي الهولندي والخامس

ممن سلسلة المهرجانات التي
نظمها مكتبة الهجرة ، وفي سنوات
سابقة حضر من مصر الشاعر أحمد
عبد المولى حجازي ، والروائي
جمال الغيطاني .

شعار المهرجان : جسر بين ثقافتين
هامش المهرجان : عزلة فرقة
الكندى الموسيقية مقطوعات من
التراث السوري المصري (عصر
النهضة في القرن التاسع عشر)
وكذلك مقطوعات من التراث
العراقي من العصر العباسي ،
والفرقة مكونة من قانونجي باريسي
ونابياتي سوري يلعب ورقائق
سكندري .

٣ —

في كلمة الشاعر ميخائيل زيمان
والتي كتبها كتعريف للشعر
الهولندي إصرار على أنه من أهم
متجزات الشعر الأوروبي ، فهريته
إلى أن رأى الشخص الذي له
معرفة بسيطة بالشعر الهولندي
كرأي من له معرفة بسيطة بالمناظر
الطبيعية الهولندية ، أي أن كلا
الرأيين يظهران وحيدي الشكل
والسياق ، لكن من يكرر النظر يرى
الاختلاف فهما لأنه اختلاف مكّن
من مظاهر لا تبدو للنظرة الأولى ،
تتغير المناظر يتغير السماء والجو ،

وكذلك حال الشعر لا تظهر جزالة
الوانه وأساليبه المختلفة إلا للناظر
الحاقيق . لهذه المناظر الطبيعية دور
هام في الشعر الهولندي حتى كادت
أن تكون في الخمسة عشرة سنة
السابقة شيئاً عموماً متداولاً ، هي
أنداد الفن الذي ساعد جيلاً من
الشعراء على تطوير مستواهم
ومقامهم الشعري فالشعر حينئذ هو
موضع ومجال الشاعر في الدنيا وفي
علاقته مع نفسه وكتابته ، حينئذ
يبدو لأول مرة الخيل لما يسمى الشعر
الشعري ، أي الشعر الذي لا يور
حول الشاعر بل حول الشعر
نفسه ، هذا الخيل ظاهر منذ ١٩٥١
وهناك حتى الآن شعراء بارهون
يمثلون هذا المذهب ، وكان هذا
الجيل من الشعراء هو المسؤول عن
التجديدات التي بدأت واستمرت
من ذلك العام جيل الخمسينيات
هذا كان يبحث عن مواضيع
ونظريات وأشكال وتيارات جديدة ،
كانوا شعراء غزيرى اللغة والتعبير
وصورهم هوائية كامثال رسام ذلك
العهد ، كانوا مدهونين إلى البديع
والبلاغة للشعرية ولغة ذات قوة
سحرية ، أما البلاغة فإنها لن
تفارق الشعر الهولندي ولعل سبب
ذلك يرجع إلى شعر القلاوسنة في

القرن التاسع عشر، فهناك صيغ
للعزائم فاخرة، لم تقل في نظر
شعراء الوقت الصاغر ملتزمة
بالشعر لازمة له... في المستنليات
أخذ الشعر يميل إلى الألفاظ
البسيطة والأحداث اليوسمية
والعادية، كانت هذه للسلطة عودة
للمجاعة التعبير، الآن يلج الشعر على
كونه قطعاً وعلى كونه اللغة غريزة
وعلى أن الامكانيات صالحة للشعر
حتى يدخل باب الفلسفة وبالشبث
الفلسفة اللغوية.

٤ -

قصائد:

ضريح فيمنسنت هان
جوخ - للشاعر يان كاويو

إذا تلى البحر بالاصفر البرقراق
والأخضر الناعم والبنفسجي
الجميل

وإذا تكأني إلى ذاكرتي الهواء
والشجر واللحية وحلج المنطة
سنتقم مطعنة الين بصنع فنجان
القهوة

من رؤوس فلاحى جبرائيل
ها أملاك المنظمة تنقل أيادي
المظاه

يندهش سامي البريد وتوجه
إذا شاهد على التقويم السنوي

الكنيسة المزدهمة بالصياغة
تطفر أيقونتك المقدسة على سطح
البحر
وتدلع أقوى عاصفة بعيداً
وتغلي ضوء الشمس الذي نريد
الاحتفاظ به
في الخزائن الحديدية وفي البيوت
البسيطة
تتعلق أنت على الجدران
ويصير الغنى فقيراً والفقير غنياً.

اغنية للشاعرة يوديت
هيرديرخ

رجاء لا تكذب علي
لا شيء كبير ولا شيء آخر
أفضل أسوأ شيء
من أن تكذب لأن ذلك أكثر سوءاً
لا تكذب في الحب
إما شيء تضرع به أو شيء
وبدت أن تشعر به

أفضل أن أحزن على أن تكذب
لأن ذلك أكثر إحزاناً
لا تكذب علي في الخطر
لا شيء أشعر بخوفك

وما أتيته فهو واضح
ولاً فأنا أجهلك وهذا أكثر خطراً
لا تكذب علي في المرض
أفضل مشاهدة تلك الأصماق

عن الضياع في إحدى حكاياتك
المخترعة
التي تضيقني في أعماق اصمق
لا تكذب علي حول الموت
لأننا مادمت هنا
أجد ما لا يمكن إخترائه
عدم إقداك بما تفكر
مؤسف أكثر وأقرب إلى الموت.

قصيدة إلى صديق مهزوم
للشاعرة إيلينا فلن هلون
متى بدأ الألم يقودك؟
دون أن يقترب من منظر طبيعي
رحب

في أي وقت وصل الألم إلى أبعد
مدى؟

كل شيء في رأيك ثقيل
أثناء السير في البوابات المنخفضة
تتحني برأسك
وتعلم أنك لن ترتطم بشيء
تحنني

بظهر أعرج،
وحاجبين مقطعين
لماذا تخشى على الموت؟
لاتربط الموت

وكذلك تربط شجرة ورد
طرحها المطر
صرعاً في مكانها
باربطة لاحتل، جامدة

ما أجمل الورد
يفوح بشاعرية وروعة
ليست للموت شاعرية
فقد خبأ في أحشائه
كل الورد والأزهار .

• في المهرجانات تكون الكواليس
هي مركز الحياة السرية الأكثر
جدارة بالمعينة والرصد ، حيث يتم
التعارف بلا أصول مرعبة ويدون
حشمة ، فيكون دخولك في ثقافة
الأخر وحشياً وعلى قدر الطاقة ،

هكذا عرفت قول سعدى يوسف :
الشعر العرجى باعتباره شعر أمة
خاضعاً لشروط تطور متماثلة وضمن
سياق معين ، لم يعد قائماً منعكاً
كان الأمر أيام الخمسينيات
والستينيات .

« جاك بيرك » ومسألة الاستشراق

وهم يهاجمون كباحثين . وتضيفون
سائلين : ما هي شروط انتقادهم على
نحو موضوعي مناسب ؟
بالفعل ، إن ذلك ممكن ، سلبيا ،
باتباع طرق النقد التخصصي ، أي
بوضع أعمالهم على محك الواقع الذي
وسموا إلى تحليله . كما أن ذلك
بإمكاننا وحتى من واجبتنا ، إيجابيا ،
من خلال إنجاز أعمال تكون علميا
أحسن وأقوى . ودون هذين
الشرطين ، لا نأتى إلا بنشر غلامية
جديدة ، موهمين « الشرقيين » بأنهم
يبدعونهم قادرين على دراسة أنفسهم ،
يدعوى أحقية الانتماء الأصل ،
وهذا ، في الاتجاه العكسي ، من شأنه
أن يمنع عليهم بالطبع دراسة ديكرات

وتراهم يتذمرون ويمسسون
أو يقابلونه بالتحديات ، كما حدث
مثلا مع إدوار سعيد ... سؤال :
ما هي من حيث المشروعات المعرفية
شروط إمكان نقد الإستشراق ؟
- ج بيرك : بدءا ، أعرف « الشرق »
بالحضارات ذات اللغات
« الشرقية » ، وغالبيتها إسلامية ،
أما « المستشرقون فهم الباحثون
الغريبون الأصل ، الذين يشتغلون
بتلك الحضارات ، إن هذا هو
التعريف الشائع ، وإن كان غير جامع
أو مانع .

جوابي على سؤالكم : تنتقدون
عند أولئك الباحثين توجههم
التعاضدي : فكيف نعجب من هذا

المستشرقون - إلا القليل منهم -
يعطون الانطباع أنهم ينتمون إلى
مجمع علمي له هيبته وتقليده .
القاعدة العامة أن بينهم يقيم جو من
التسامح والتعاقد وحسن الجوار
وحتى حينما يتعدون عن وحيي
أو لا وحي هذه القاعدة ليتبادلوا
الانتقادات أو الطعن ، فينهم
يحرصون على أن يبقى ذلك خاصا
بهم كأعضاء أسرة واحدة .. ولكن ،
بمجرد ما يرتفع صوت من خارج
الصرم المجمع ليصور انتقادات
أو يباشر بعض المراجعات المخرجة في
حق المستشرقين ، ترى هؤلاء
يشعرون بتدخله فيما لا يعنيه
أو يجسوده ، ونكرانه للجميل ،

أوهيجل المخصوصين على
« الغربيين » وحدهم .

إن الروح الإنسانية واحدة ،
ونظرة الغير ، إن كانت لها عيوبها
ومكان ضعفها ، فإن لها أيضا
محاسنها . وإن كل الأحوال ، لا يلزم
تشجيع الشباب الشرقي على الأخذ
بحلول الكسل والاكتفاء الذاتي .

هل يعنى هذا أن الباحثين العرب
النشطاء في النقد السلبى
للإستشراق ، لا يزالون دون
المستوى المطلوب من النقد
الإيجابى ، كما عرفتموه ؟ وإذا كان
الأمر كذلك ، فكيف تفسرون
صعوبات الباحث الوطنى في أن يفعل
أحسن من المستشرق ؟

ـ ج بيرك : طبعاً يتضمن الوسط
الثقافى العربى أسماء كبيرة لباحثين
يكتوبون بلغتهم وكذلك بلغات غربية ،
فرنسية أو إنجليزية ، كاستططن
زريق وماجد فخري وعبد الرحمن
بدوى وعبد الله العربى وهشام جميت
وغيرهم . وإن كان عددهم لا زال
محدوداً فمن دون شك لأن الشروط
السياسية .. الاجتماعية لا تكفل
عموماً للمثقف الأمن والاستقلال
اللازمين لكل إنتاج متواصل وهناك
أيضا تلكؤات البيروقراطية العربية
التي لم تتطور حقاً منذ كتاب طه

حسين المتأخر « مستقبل الثقافة في
مصر » أضف إلى كل ذلك ما نجده
عند الانتلجنسيا العربية من مجاملة
للسياسيين الحاكمين . وكلها عناصر
تتضمن أن تكون مؤثرة وعابرة
لأنه يلزم اليوم السعى إلى التغلب
على مصدر كل الصعوبات أى إلى
التوفيق بين التعليم الجماهيرى
الواسع وبين الحفاظ على مستوى
كفى لائق ، كما فطت أوروبا إبان
القرن الماضى .

يعيب ماسينيون على بعض
المستشرقين تشريعهم لحياة الثقافة
والتراث على نحو يفقدها لحياتها
المشعة ... على ضوء هذا المطن،لنا
أن نفهم أن المعرفة الاستشراقية
الواسعة - حتى في شكلها الأكثر
تعمقا في باب الإحاطة التاريخية
واللغوية - يمكنها أن تنطوى على
مخاطر العمى أو على معلل مضلة
ضارة . فإذا كان هذا صحيحا ،
ماهى ، حسب تجويتكم ، الإجراءات
الإحتياطية التي يلزم اتخاذها
إحسان تسيير الإحاطة المعرفية التي
تظل رغم كل شيء لازمة وشرطية ...

ـ ج بيرك : إن سسويولوجيا المعرفة
تظهر حقا المخاطر التي تصدق
بالموضوعة العلمية من جراء انتماء
الباحث إلى طبقة اجتماعية معينة ،

أو إلى ثقافة أو وطن . وكل منهجية
علمية هى جهد للتغلب على تلك
المخاطر .

علوة على ذلك ، يظهر أن سؤالكم
يستهدف أساسا التحصيل
الموسمى erudi lion الذى ليس في
تصورى سوى شكل قبل للمعرفة .
فالعلم الحق لا يلزم أن يتوقف عنه ،
بل عليه أن يتجاوز حتى يرقى إلى فهم
العمق الإنسانى على تنوع الجغرافى
والتاريخى ، أى فهم الشمولى من
خلال المحصول .

خارج الوصف ، أى في مجال
التفسير والتفسير سجل الاستشراق
الكلاسيكى أهم نقطة السيئة ، إذ
انتهى مع وجوه كرينان وساكنونالد
ويكر وهرغرونيه وجيب مثلا إلى
مآزق واتكسارات فكرية . هل تعزون
أسباب هذا إلى إضعافهم في اختيار
الفكر والمفهوم ، أو إلى ميلانهم في
استعمال نتائج لم تثبت بعد قيمتها
الفعلية (الفيلولوجيا والتاريخية
والمقارناتية ، إلخ) ، أو أخيرا إلى
كونهم يمشرون أنفسهم وعالمهم
النسبوى والثقافى في موضوع
تأويلهم ؟

ـ ج بيرك : كل تلك العوامل واردة ،
وإن بشكل متفاوت في الدرجة ، لكن

كما أكدت سابقا ، يمكنني القول بأن كثيرا من الباحثين ، لكونهم أمهلوا المسك بالشمولي عبر الخصوصي ، انساقوا وراء النزعة الخرائطية - ex-otisme أو عل العكس . وراء توجه احتوائى مسطح . وأخيرا ، فإنهم عموما قد تجاهلوا أن كل علم إنسانى ، وإن لم يتمخض عن الاهتمام بالخاص ، يتأدى بالضرورة إلى ضرورة المجتمعات . إنه من الأكيد حقا أن الاشتراق الكلاسيكى ، إلى حد جليل ، قد تجاهل كثيرا حق المجتمعات الشرقية في الحداثة . ولهذا السبب بالذات بقيت طويلا أعتبر نفسى لا كمشترق بل كعالم اجتماع ومؤرخ .

اليوم - إن تركنا جانبا الأبحاث الأثنوبولوجية الوظيفية والمنوغرافيات التجريبية والتجزئية ، وكذلك دراسات خبراء الذهب الأسود والستراتيغيا - إلا نلاحظون أن الاشتراق يظهر كتركة للماضى القريب أكثر من كونه مشروعا حيا ، يأخذ على عاتقه هذه التركة ويطورها . أو بعبارات أخرى ، ألا ترون أن الاشتراق ، مع إعلام القرن التاسع عشر والعقد الستة أو السبعة الأولى

لهذا القرن ، قد أعطى إحسن ما عنده ، وإن اشتراقا جديدا - لأسباب تاريخية معلومة - لا يمكنه ، حاليا أو في المستقبل المنظور ، أن يكتسب قوة سلفه أو يضاهي فعاليته وإشعاعه ؟

- ج بيرك :هل يعتقد الباحثون العرب أنفسهم بأن مجتمعاتهم تعرف ذاتها جيدا ؟ هل يرون أن أى مجتمع تسنى له يوما أن يملأ خزائنه معرفة أو ينال منها حتى التخم ، وأعطى المعرفة وكذلك المبادلات المعرفية مع الجيران ؟

إن الاشتراق اليوم (إذا أمرنا على الاحتفاظ بالاسم) ، هو جناح من العلوم الاجتماعية والانسانية ، جناح يساهم فيه ، بعد متكاثر ، إنشاء المجتمعات المعنية ، والذين تستوجب مصالحهم ، فيما أرى ، ألا يهروا أبدا الحوار مع الآخر .

سؤال يتعلق بالاشتراق في حد ذاته ، وبالأسس يستقبله : أى هل يبعثكم هذا المستقبل على الثقة بخصوص ظهور وجه كبيرة جديدة ، بإمكانها أن تنافس علما

وإشعاعا للمعلمين الذين نعرفهم ونقنعون إلى زميرهم ؟

- ج بيرك : الفاعرات الفكرية الكبرى إلى زمن قريب كانت تمثل انتقالاتا زمن حضارة إلى أخرى ومخاطر متخططة وطاقات إنسانية زاهرة بالعلم الوجدى الذى تفرزه صعوبتها أو ندرتها . وإننا نتجه ، على ما يبدو ، إلى أشكال من التلم المخبرى حيث سيحل إلى حد ما تقدم الاستهلاك العالى والعمية التكنولوجية المطردة محل الممارسات والمجازفات الفردية سيوجد دوما مفترعون ومكتشفون إلا أنهم سينصهرون أكأ فأكثر في نمط الباحث - العضو و نيب - المكلف . وهذا التحول قد حدث فعلا في العلوم الدقيقة وهو يصمد المصوب في الإنسانية أما العلوم التي تقترض معرفة اللغات الصعبة ويمارسها فستكون الأكثر مقاومة للدخول في سيورة ذلك التحول ، غير أن التطور سينتهى إلى إخضاعها هي أيضا . طبعا سيوجد دوما علماء بفارون على أصالتهم وامتيزازاتهم ، إلا أنهم سيضاهون صورة رب العمل المهين على مساعديه وفريقه وآلياته . أما أنا ، فمساعد إن شاء الله بالاختفاء قليل استحكام تلك الحقبة المنتصرة .

هاتان القصيتان

لَمْ لَمْ نُنشرهما ؟!

الجمري النار ، فلا وجه للمعارك الشعرية
هنا بينهما

أما القصيدة الثانية — لمسلكتها تتج
فمن إظهار مشاكل قصيدة النثر صوماً ،
خاصة تلك التي يكتبها الشباب من
مراسي كاف ، ومن رؤية جمالية ملقحة ،
ولذا نلاحظ أن الصياغات اللغوية في هذه
القصيدة هي قدر كبير من التلق ، وأن
الجميل تقول دون داع ، وأن المزاوجة بين
الحضري والحسي لم تكن دائماً ضمن خطة
فنية ، أو داخل سياق علم يمكن أن يهي
بتجربة حماسية . ولا يعني ذلك أن
القصيدتين لا تشيران إلى موهبة والمخسة
وطاقة شعرية نود لها أن تتنوع وتكتل
تحتار لبقائي الأصمداء ، وسوف نود
على منصوبهم جميعاً في العدد القادم .

ينجح الشاعر في تكثيفها ، فثبت عناصرها
الفنية مختلفة متغلطة ، سواء على مستوى
الرموز : البحر — الأرض —
صغر القصيدة .. الخ ، أو على مستوى
البناء ، لقد كانت السطور الثلاثة الأخيرة
من القطع الأول (وصلي الطويق —
سليماً من الصمت — حول للفرابي)
كافية — بدون مقدمات ، وبدون إغراء
البحر) أو (تلكم الأرض) — لأن تعلى
لتجربة الاغتراب صلتها بالقطع . لكن
الشاعر يأبى إلا أن يستمر في هذه
التصريحات الملمعة ، فيتحدث عن (الضجون
المستعير) — ما العبارة الفنية بأستدارة
الضجون هنا ؟! وفي نهاية القصيدة ، يظل
الشاعر كالمضيق على الجسر ، مهما
استطاعت به النار ، ولأننا نتجدد لربما بين

بداننا في السند اللغوي تقليداً فيه أن
نستمر فيها ونطوره ، خاصة بعد أن وصلتنا
رسائل كثيرة من أصدقاء عديدين ،
يستمتعون فيها هذا التقليد ويثقفون عليه
ويثقفون استمراره . هذا التقليد كما يذكر
الأصمفاء — هو الموقف عند قصيدة لم
تنتهزها المجلة ، وبالمثل يحاول أن ينظر إلى
القصيدة تقديماً ، ليعين أسباب عدم
صالحيتها للنشر في (إبداع) .

وتكثف اليوم عند قصيدتين لثنتين من
هذا النوع ، أولاً قصيدة (...) ولغزاً
وجهة لفرق الشاعر محمد قصاص
خضري ، والثانية قصيدة (الطافحات)
الشاعر داود هيم محمد إبراهيم .

في القصيدة الأولى ، تجربة اغتراب لم

والنار وجه آخر...

الشعر:

محمد تمساح خضري

هي الغربة / الجرح
والجرح لم يستدر لليكاء
ثلثت الأرض ليل الحبين
واستقبلت لالعات الورد
خطى القاصين
وصار الطريق
سياجاً من السمات
حول الغريب

(١)

أرى الآن كل البلاد
التي هربتني إلى الصحن المستدير
استقبلتني
والقت على الراحطين السلام

(٢)

هذا النار تكلف من وجهها
بين جرح وجرح
فكن داخل القوس
يا صليبي
كسرة للجراح
وتجودة فوق صدر الحبيبة

(٣)

تخرج في ملكية
استماع
وانت تكلم

عند الدخول إلى لئام
تكررة للورد
وكانت تحلق

في سحنة لا تلبط للمستقر
وتهمي لي
وحدة في نيتك

(٤)

تمسرة الآن
كل الحروب
وانت تسدد
سهوك

في خلق هذا الزمن
لرائل على الحائرين
الاستهالك
والتهنى على الجهر
مهما استبدت
بك النار
والفرجة الجاسمة



المطرحات

شعر:

إبراهيم محمد إبراهيم

الصيف يملأ تحديق
كراسة ذابلة أيدي وار مشغول بدمع
حصانة الزوايا

كان كوكباً صاملاً على رصيف صامت ..
ومسبى تلك تمويدة تحفظه من ملح
سحابة

لم تهتز
ماذا صهده يصنع بشره على عتبة البيت ؟
الفل ينك نحو انكليه
ويصعل صدأ كفن بهجرة من
بدنح

بين الفترحات
والجدائل
إنه الصيف الذي فر من أنامه
والصهيل ..

الصهيل الذي كان ظلاً يلدسه
كلما أوقف رأسه بغراب يئن ...

إنه الآن واقف على حواف خطبته
يرتاب دموعه على الشباك
ليسأل ..

هل مرقا كلاجنات ليلة الأرياء ؟
هل لشاحوا صورة اللباب ؟
هل نلوا مسامحهم

وانصرفت ؟
الربا نطق بعماليه مائية على الجدران
ينشد كفتاته للوجهة لخر الليل
ملح على الكوس
حبة كبريت مبتلة
تمر الحارات طلة مكتوبة
تخطت القتيل

والاعتاب
يحاول أن
يفض
يبينه

المعالم

العدد الرابع • إبريل ١٩٩٢



الحوار بدلا من الوشاية

أحمد عبد المعطى حجازى

فارس الموسيقى المصرية

سمحة الخولى

الدنيا والساين مصطفى صفوان

أثر المرأة في اللغة إبراهيم المازنى

(مخطوطة لم تنشر من قبل)

الخميسان (قصة) محسن المخزنجى

المراجع

الصفحة الخامسة • أبريل ١٩٩٢ • رمضان ١٤١٢

هذا العدد

١١٦	سنة تحول	سيد درويش فارس الموسيقى المصرية حوار للموسيقا في إنتاج سيد درويش	٤	أحمد عبد الحليم حجازي	الحوار بدلا من الوشاية
١٢٢	سهر عبد الفتاح	ملاحظات مخبر حول أوبريت «الطيرة الطيبة»	٧٦	وليد منير	الشعر
١٢٣	هشام عبد الفتاح	المتابعات	٨٥	صلاح عواد	خبر لا يامها خير لحني
١٢٣	حسن عبد	صلاح حافظ الذي لفتنا	٨٩	ياسر الزيات	تخطيطات
١٢٣	محمد عبد	مؤتمري محمود حسن اسماعيل	١٠٤	لطيفة الأرنؤ	قصيدتان
١٢٣	حمدي عابدين	تلقي العمل والفريوس الملقود			هزى بجذع الأغنية
١٢٩	هشام صليحة	الرواية هنا والأين	٦٤	محمد الخضر جوي	العميان
١٤٨	حسن سرور	مهرجان اليوم المصري	٨٦	عبد الوهاب الأسواني	الصدأ
١٥٤	حسام الشرفاني	الرسائل	٨٧	سليم الكيلاني	حجر
		هل لثرت حشرة النوبة على مصر	٩٢	حسنه النسيان	ظلال النحاس
		(رسالة لنيويورك)	١٠٨	ثانياً شكرى	القائمين
١٥٦	أحمد درسي	كيف نرى الموسيقى بأعيننا			الفن التشكيلي
١٦٦	إسماعيل صبري	(رسالة باريس)			الدراسات
		لعبة المسرح والتلفع			الدنيا والعين بين
١٦٥	هشام حافظ	(رسالة لندن)	٨	مصطفى صفران	المسحوق والصين
		« أعمل لولو »	١٢	جابر عسلي	من التكوين إلى الإنلام
		جائزة فيليب للحقوق	٢٤	سراء وهبة	الإبداع ومداخل التعليم
١٧١	أوت جارتيا	(رسالة مدريد)	٢٩	إبراهيم عبد الفتاح القراني	أثر المرأة في اللغة
		جائزة عربية تحول إلى	٤٩	فؤاد كامل	السفلة المتأويل
		مؤسسة ثقافية مستقلة			أعداء الشعر بين
١٧٦	سليمان فياض	(رسالة الإنرام)	٥٦	شيرين أبو النجا	السبعين والاختلافين
		أصدقاء إبداع			أموار الخراف
١٧٦			١١٠	مأمون شوقي فريد	روايات للرحلة الأخيرة

الحوار بدلا من المصادرة الحوار بدلا من الوشاية الحوار بدلا من الارهاب

هذه الرسالة التى ننشرها فى الصفحة المقابلة بالزنكوغراف وصلتنا فى الموعد المناسب تماما ، فقد جعلنا حرية الفكر قضيتنا الأساسية منذ البيان الاول الذى افترضنا به عملنا فى هذه المجلة ونشرناه على الناس فى مارس من العام الماضى .

وعندما تجاوز مجمع البحوث الإسلامية وظيفته كمؤسسة علمية ، ومنح نفسه الحق فى مراقبة الكتب ومصادرتها ، فكان لذلك ضجة كبرى لم تهدأ إلا بعد أن وضعت رئاسة الجمهورية الأمور فى نصابها ، جعلنا هذه القضية موضوع امتناحية العدد الاسبق . ثم خصصنا العدد الماضى كله من الغلاف إلى الغلاف لقضية الحرية والإبداع . وما هى الرسالة التى ننشرها اليوم بالزنكوغراف تكشف عن بعد آخر من أبعاد هذه القضية كان لابد من كشفه وإثارته ، فالأخطار المحدقة بحرية الفكر والإبداع لا تأتى من خارج الأوساط الثقافية فحسب ، وإنما تأتى من داخل هذه الأوساط كذلك . ومعنى هذا أن حرية الفكر والإبداع ليست شعارا مهنياً ترفعه جماعة المثقفين وحدها وتجتمع عليه ، بل هى قضية أخلاقية

تهم الأمة كلها ، لأن الحرية مطلب كل إنسان حر ، ولأن الثقافة ملكية مشتركة مع أن الذين ينتجونها أفراد بالذات ، هيأتهم مواهبهم ومعارفهم للتعبير عن روح الأمة وتشخيص وجودها في الماضي والحاضر والمستقبل ، فعملهم بهذه المثابة عمل قومي ، والدفاع عن حريتهم في التعبير مسئولية مشتركة ينهض بها الجميع بصبر عن النظر عن طبيعة أعمالهم ، وقد ينفاس البعض عن التهور بجمعة المسئولية ، وقد يكيد للثقافة أو المثقفين ، وربما كان مسبوا لهم ومحسوبا عليهم . هكذا رأينا كثيرا من المؤسسات القومية وفي طليعتها رئاسة الجمهورية المصرية تدافع عن حرية الفكر ، كما رأينا مؤسسات وجاعات أخرى تضم أفرادا ينتمون للثقافة صدقا أو كذبا ، تحرق المسارح ، وتصادر الكتب ، وتحارب حرية الفكر ، وتستعدي السلطة على المفكرين والأدباء والفنانين . فلا بد أن نعلن على الناس ما نفعل .

هذا هو هدفنا الأول من نشر هذه الرسالة التي لا نقصد بنشرها أن نسيء إلى أحد ، مع علمنا أن نشرها يضع صاحبها في موقف لا يحسد عليه ، والذنب ذنبه ، فهو الذي اختار لنفسه أن يدس لزملائه ، وهو في ١٠٠ الفعل المشين وأحد من آخرين لا يتورعون عن أن يفعلوا ما فعل ، ولهذا ننشر رسالته لأنها لا تعبر عن موقف فردي ، بل تعبر عن مصالح واتجاهات .

ولا شك أن هذه الحقيقة كانت في اعتبار رئاسة الجمهورية حين بعثت بالرسالة إلينا ، لا لنقرأها ونطويها ، أو لنلقيها في المكان الذي يناسب ما جاء فيها ، بل لننشرها على الناس ، فنحن مؤسسة للرأي والحوار ، ولهذا كان من واجبنا أن نعرض الأمر على جمهور القراء والمثقفين . أقصد أن واجبنا كان تجاوز الجانب الشخصي والنظر فيما تدل عليه الرسالة ، أي تحويلها من مكيدة إلى موضوع للمناقشة .

لن نناقش ما جاء فيها بالطبع لسبب بديهي ، هو أنها تتناول عبدا من الكتاب والمثقفين ، والكتاب هو آخر شخص يمكن لشخص آخر أن يشي به ، ذلك لأن الكاتب دأب على الوشاية بنفسه ، فعمله أن يعلن رأيه على الملا مهما كلفه هذا

الإعلان من ثمن ، وهو فيما يعلنه عن نفسه أصدق ممن يلقون له التهم ويخترعون الأكاذيب . وإذا كان باستطاعة أستاذ جامعي أن يشي لدى السلطات ببعض زملائه أو طلابه الذين لا تعرف عنهم هذه السلطات شيئا ، فوشايته بكتابت يحصل قلمه ويجهر برأيه منذ ثلاثين عاما أو أربعين ،وشاية غير ذات موضوع !

سنعتبر إذن هذه الوشاية رأيا في العمل الذي ننهض بمسئوليته ، وسننشرها لأن من حق صاحبها أن ينشر آراءه ، مع علمنا أنه كان يفضل أن تبقى رسالته هذه سرا غير مذاع ، لكننا معنيين بإذاعته ، لأننا معنيين بنشر آراء الناس فيما نقدمه لهم من أفكار ، ولهذا نستغرب حقا أن يلجأ صاحب الرسالة إلى رئاسة الجمهورية ، لو أنه كان يقصد مجرد التعبير عن رأى كان يستطيع أن يرسله إلينا مباشرة فيجده منشورا . بل لقد طلب منه بالفعل جابر عصفور أن يشارك في تحرير العدد الذي يستعد الآن لإصداره من مجلة « فصول » . الشرط الوحيد الذي كنا سنشرطه أن يكتب ما يمكن أن يدور حوله حوار موضوعي ، بدلا من أن يلجأ لهذا الأسلوب الذي لا يليق بالأساتذة والمتقنين .

صحيح أن عهودا سابقة كانت تشجع الناس على أن يشوا بزملائهم ويلصقوا بهم التهم ويختلقوا الأكاذيب ، ولهذا انتشرت الوشاية وانتشر الملقق ونخلف في أوساط كثيرة ، واشتغل بها واتخذها سلما لنيل المظوة مثقفون وغير مثقفين . ويبدو أن صاحب الرسالة ما زال يعيش في تلك العهود .

إن مؤسسات القمع تنهار في كل مكان ، وتنهار في مصر أيضا . ومن المؤسف حقا أن يظل بيننا الآن من يحاول تخويفنا بما لم يعد يخيف ، لكن الذي يخفف من شعورنا بالأسف أن نرى الدولة تختار الحوار الديمقراطي أسلوبا للعمل . ونحن نريد البعض أن يعمل معها في الظلام ضد البعض الآخر ، تسارع هي فتضع كل شيء في النور ، وهذا هو الأسلوب الذي ينبغي علينا جميعا أن نتبناه .

الحوار بدلا من المصادرة !

الحوار بدلا من الوشاية !

الحوار بدلا من الإرهاب !

الدنيا والدين بين المسيحية والصين

كل منهم منذ القدم تقديم القرابين إلى الكائنات المقدسة التي تناسب مرتبته ، فلم يكن الدين مجرد انعكاس للنظام السياسي بل سداه ولحمته . فلو أن أحدا منهم قام بطقوس خص بها من هو أعلى منه مرتبة لعد ذلك اغتصابا سياسيا ، أو على الأقل دليلا على إرادة هدامة .

هنا يتبين مدى ما ينطوى عليه الدين المسيحي من الخطر على مثل هذا النظام . فهو ، إذ يفصل نفسه عن النظام الاجتماعي السياسي ، ويؤكد سموه ، عليه ، بدلا من الاندماج فيه وتقويته كما تصنع الشعائر المأخوذة عن المصلف ، يهدد هذا النظام بالفناء وتقويض الأسس التي يبنى عليها مجتمع ودولة قائمان على نسق شمولى ، يجهل التفرقة بين الروحى والزمنى .

يدل على الاختلاف بين وجهتى النظر في هذا الباب ما كتبه أديب صيني (والأنيب في الصين شخص رسمى كبير أو بيروقراطى) ، قال : تحدث أخيرا أنى بنيت معيدا

كان إباطرة الصين يحكمونها بصفتهم نواب السماء . لذا كانت سلطتهم مطلقة تشمل المجتمع والكون معا ، الزمان والمكان ، وإذا كان أداء الطقوس الدينية عملا من أعمال السياسة . فالسماء أو رب الملكوت الأعلى ، بتعبير النصوص القديمة ، هو ضامن استقرار العرش ، منه تستمد سلطة الإمبراطور شرعيتها وهبتها . فالإمبراطور ينظم الدنيا أو يخلع عليها نظامها بمراسيم الافتتاح ، ونشر التقاويم ، ومنح الرتب والالقب ، وتبويب الشعائر والكائنات القدسية . وعصوبة المكان يجعله محالا متميزة ، بحيث لا يخلو ما يبدو فعلا دنيويا من كل طابع دينى ، ولا يخلو اللعل الدينى من مضمون وهدف دنيويين . فإباطرة الصين يمتزج في أشخاصهم الوجهان العلماني والقدسى ، دون ما تمايز لأن الفكرة الصينية عن النظام الكونى فكرة شمولية تأبى التقسيم .

هذه الفكرة قد استلهمتها التقاليد الموروثة منذ أقدم العهود . فالملوك والأمراء وكبار القواد والإقطاعيون ألف

عائليا لاداء الشعائر الواجبة نحو اسلاك (أو عبادتهم) ،
فراى ادباء الغرب (يقصد المبشرين) في ذلك مدعاة
للقناش : قالوا : إن هؤلاء إلا اسبياء أمرك (أو
انسابها) . ولكن هناك بالضرورة سيد أعظم . ألا
تعرفه ؟ .. لتلجبتهم هانئا : هذا السيد الأعظم هو رب
الملوكات الأعلى وليس إلا ابن السماء . حصل له في
الصين ، بلدنا ، تقديم الأضاحي له ، لا يجرى على ذلك
إنسان آخر .»

فلما رأى المبشرون مدى تمسك الصينيين بالطقوس
العائلية أو عبادة الأجداد ، وتبينوا أهمية التقوى ، بما
هى فريضة على الابن نحو الأب في أخلاقهم ، نصحوا
أشباعهم بعبادة الله في المعبد العائلي . ولكن هذه
الاستباحة التى تجمع بين إله قادر على كل شيء ، خالق
السموات والأرض ، على حد تعبير المبشرين ، وبين
اسلاف عائلية ليس إلا ، قد أثارت الاستنكار . لذا رد
مؤلف على هذه الدعوة مستشهدا بفكرة من كتاب
الشعائر ، فقال : «ابن السماء وحده (أي الامبراطور)
يغضى للسماء والأرض ، أما الأمراء فيضجون للرجال
والانهار الواقعة في الأراضي المقطوعة لهم ؛ ويغضى كيار
القواد في المعبد المقام لمؤسس سلالتهم ؛ أما الأعيان
والعلمة فيقدمون الضحايا لاسلافهم (المبشرين) ... يذا
يبين كتاب الشعائر أن عبادة (أو طقوس) هذه الجلالة
العظمى المتمثلة في السماء أمر لا يجوز اغتصابه ، وأن
هناك نسقا في تقديم القرابين لا يجوز الإخلال به . وأن
يقصد كل إنسان ربا واحدا للسموات وتصوره في تماثيل
توجه إليها الصلوات كل يوم وكل شهر طلبا للرفاة ، فذلك
يعنى استجداء السماء من أجل حظوات لا يستحقها
واغتصاب عبادة أو طقوس بغير حق ، وذلك تدنيس للسماء
بمطالب لا محل لها .

إن التفوق الجارية في الغرب بين سلطة سياسية متمثلة
في شخص الملك ، وسلطة دينية متمثلة في البابا قد لاحظت في
الصين ضلالا مطبقا ، كتب مؤلف صيني :

«إنهم يجهزون وجود أميرين في ممالكهم . أحدهما
الأمير السياسي ، والآخر الأمير العقائدي . الأول يملك أن
يحكم مملكة واحدة ، والثاني تنتشر قوته على جميع ممالك
العالم . الأول يحكم بحكم الوراثة وينقل وظيفته إلى ذريته
لكنه يخضع للمقائد ، ويقدم له العطايا والجزية . أما
الأمير العقائدي فيختارونه رجلا سافرا في مذهب سيد
السماء خلفا للراحل . مثل ذلك مثل السماء تسكنها
شمسان ، سيدان في مملكة واحدة . أي جراحة يديهما
هؤلاء البرابرة المخصوصون الذين يتكهنون زعزعة وحدة
الصين (السياسية والخلقية) بدخال هذا الصنف
البربري ، عرف الأميرين ، عليها ،»

ولم يجد المبشرون ردا على ذلك إلا حجة استندت إلى
المعلومات الجغرافية الجديدة التى ادخلوها في الصين .
ألا وهى أن عقيدتهم قد سلم بها العالم كله ، الصين
وحدها لم تسمع عنها . ففي السطور الأولى من كتابه عن
المعنى الحقيقي لرب السماء يعلن الأب اليسوى ريتشى
أن جميع البلدان الكبرى ، من الغرب إلى الشرق ، تتبع
سنة رب السماء وتسير عليها .. ولكن أدباء بلنكم
يجعلونها لأنهم قلما ذهبوا إلى ممالك أخرى»

بيد أن هذه الحجة ما كانت لتلقى صدى كبيرا في باد
لا يرى أهله سببا لقبول ملة من الملل إلا بمقدار مساهمتها
في تقوية الأخلاق الاجتماعية ، واستقرار الامبراطورية
ونشر الرخاء العام بفضل بركاتها فوق الطبيعة . لذا لجأ
المبشرون إلى حجة أخرى ألا وهى أن للمسيحية فضائلها
السياسية ، وأثرها المعيد على الأخلاق : لأنها تعلم

الطلعة . قالوا : كيف يمكن أن يعتمد على السلسلة الدنيوية .
أو المذنية أناس لا مطمح لهم إلا السماء ، يزدرون
خيرات الدنيا ؟ ثم هم لم يتبدوا في أن يضعروا الغرب ...
نورا ... في صورة مجموعة من الممالك تعيش في سلام دائم
بفضل انطوائها تحت لواء رب السماوات والأرض ، هذا
بينما كانت الصين تنقل من سيئ إلى أسوأ .

هذه الحجة أخذت تشرق طريقها إلى النفوس حتى كتب
أحد المختصرين : « كيف لا يعود عهد الأسر الثلاث القديمة
(وهو عهد مثالي في نظر الصينيين) إذا نحن أمكننا
خشية السماء وخدمتها في جميع أقالمنا ؟ »

لن أطيل بعد ذلك في وصف تغفل المسيحية في الصين ،
ورصف الصراع بينها وبين الأوساط الحاكمة من جهة ،
ثم بينها وبين الملل الأخرى المنتشرة في أنحاء
الإمبراطورية من جهة أخرى . فاهم من ذلك في رأيي هو
أن هذا التغفل لم ينجم عن تغير طرا على إطار الفكر
الصيني بل هو قد نجم عن تكيف المسيحية نفسها مع هذا
الإطار ، كما تدل على ذلك الحجة الأتية الذكر .

إن التفرقة بين ما هو وروحي وما هو دنيوي ، كما يقول
المؤلف الذي استند إليه في هذا العرض^(٩) ، تفرقة
أساسية في الفكر المسيحي . فكل فرد هو في آن معا ضمير
حر وشخص تابع لقوانين بلده ، روح وجسد . لذا كان
المبشرون في الصين كثيرًا ما يحتجون بصدق طويتهم
ويخضوعهم للإمبراطور وإخلاصهم له . فشكلوا الدولة ،
فيما يقولون ، أمر لا دخل لهم فيه . لأن هناك فرقًا جوهريًا
بين الحقائق الأزلية . التي يعني بها الدين وبين أمور الدنيا
الزائلة ، كالفرق بين الروح السرمدية والجسد الفاني .
هذه التفرقات تبدو للمبشرين أمورا طبيعية حتى أنهم
يعجزون عن أن يتصوروا كيف يمكن ألا يشاركهم فيها

الفكر الصيني . فإن تبين لهم أحيانا غيابها عن هذا
الفكر ، لم يستخرجوا نتائجهم . فهم عاجزون عن أن
يتصوروا خلق مقولاتهم الفكرية من كل ضرورة تفرضها
على الجميع ومن أن يتصوروا إمكان قيام حضارات نامية
على أسس مختلفة ..

يبقى أن نسأل : هل صحيح أن أوروبا تدين بتقدمها في
الحل الأول إلى مبدأ الفصل بين الدين والدولة ، أو بين
الروحي والزمني ؟ هناك اعتباران يحولان دون انضمامي
إلى هذا الرأي .

الأول : هو أن الصراع بين الدولة والكنيسة لم يكن في حقيقته ،
كما بينته في الصفحات التي قدمت بها مقال لابيوسيه عن العبودية
المختار فـلم يكن صراعا بين سلطة زمنية وأخرى روحية
بل صراعا بين قوتين تريد كل منهما الاستحواذ على الدين
والدنيا معا . هذا الصراع — وليس الفصل — هو الذي
مهد الطريق لتقدم أوروبا : فيفضله أمكن أن تترعرع
بالعب بين القوتين طريقة من المنقذين دانت بظهورها في
الحل الأول إلى الحضارة الإسلامية . ولا أخالي إذا قلت
إنها هي التي غيرت وجه العالم — وهو الأمر الأشبه
بالاستحيل ، في بلد تصدى فيه للمثقفين سلطة تنفرد
بالحكم ، سواء كانت سلطة علمانية أم دينية . ومنه نقيس
مدى النكبة التي يتبدى فيها العالم الثالث والتي لا يخفى
منها أن أوساط الناس ينتمون إلى حلمهم ، قبل الانتماء إلى
وطنهم ، وأن حلمهم اليوم اسمه الاستهلاك لا التنكف .
سواء في هذا العالم أو في غيره .

الاعتبار الثاني : هو أن إمبراطور اليابان كان يلقي إلى
الحرب العالمية الثانية تأليها لا يقل عن تأليه إمبراطور
الصين ، وأن هذا التماثل لم يحل دون قيام فارق حاسم :
ذلك أن إمبراطور اليابان كان حكما أكثر منه حاكما ، أي
أنه كان بمثابة دستور حي تتحكم إليه عند الضرورة

الأحزاب المتناوبة على الحكم لا سلطة تنفيذية .

لذا لم يكن السؤال الذي تجب اليوم مواجهته على المفكرين الإسلاميين هو : هل الإسلام دين فقط أم دين ودولة ؟ بل هل تقضى تعاليم الإسلام بأن تستأثر بالحكم سلطة واحدة ، سواء كانت فرداً أو حزباً أو زمرة من العسكريين أو جماعة من العلماء ، أم هي تسمح بأن تتداول الحكم أحزاب يقوم بعضها رقيباً

على البعض الآخر دونما حاجة إلى إسكانه بحد السيف ، على أى نحو ، وفى أى حدود ؟

الأمر الذى لا شك فيه إلى أن يلقى هذا السؤال جواباً له هو أن حكماً دينياً يتسع للتناوب على الحكم ، يواجه من الوجود ، الفضل من حكم علماني يستبد به : لأنه إذا كانت كل سلطة مفسدة ، فالسلطة المطلقة مفسدة مطلقة .

من التنوير إلى الإظلام

الأفئدة روح التعصب ، وفي العقول بذور التقليد . وصحف تغلق صفحات الأدب والفكر والثقافة في رمضان ، كما لو كانت تغلق القمم على العفاريات التي تختفي في الشهر الفضيل . وأرصفت تحتلها كتب رائجة عن عذاب القبر ، وسؤال الملكين ، وحديث الذبابة وأفضلية النقباء على الحساب ، ودم السماع ، وإلجام العوام عن الكلام ، لا يناهسها في الرواج سوى كتب الألفاظ والأبراج . وطلاب يُوقيفون محاضرات العلم في كليات الجامعة بحجة أداء الصلاة ، ويرهبون أقرانهم ليفدوا الانصياع لفريضة ، والحجاب وقاية ، والحفلات مجونا ، والفنون حراما ، والاختلاط بين الجنسين إثما وفجورا . وأساتذة يستجيبون إلى إرهاب طلابهم المتنمين مخافة الاتهام بالكفر ، وعداء كليات يرتعدون في كراسيهم إذا غضبت عليهم جماعات الإسلام السياسي في الجامعة . وحرس جامعي وأجهزة شرطة كانت تتولى حماية ذلك كله وزعيلته ، بحجة القضاء على نفوذ الطلاب الشيوعيين

السؤال الملح المؤيق الذي لا يفارق ذهن المرء وهو يتابع مسيرة التنوير ، في مصر المحريرة ، هو : ماذا حدث للتنوير ؟ إن الزمن الذي نعيشه يبدو مناقضا للتنوير ، معاديا له ، فرمال الإظلام تزحف من الصحراء على الوادي لتعجب ما تأسس من استنارة ، وسيوف الجهالة تحاول استئصال ما ترسخ من مبادئ للعقلانية ، ويرمض التعصب لا تكف عن مناوشة كل ما ورثناه من وعى نقدي ، وأقدام التقليد تدوس في غلظة جاسية على كل ما يرده السؤال من تطلع إلى أفق معر في لأحد لقضائه .

ويبدو المشهد الذي نراه كنياب : مقص الرقيب يمزق الأفلام والنمطيات والمسرحيات باسم السياسة مرة ، والأخلاق أخرى ، والدين موات ، فلا يستمتع المشاهد بالفيلم أو المسرحية أو التمثيلية إلا بعد أن يشوه مقص الرقيب مصدر المتعة الجمالية ، فيحذف حتى قبلة الزوج لزوجته ، وأجهزة إعلام تبث خطاباً أصولياً ، يقضى في

والناصريين بما يمكن أن يكون يقضيهم من عناصر التحريف الديني ، إلى أن انتهى الأمر كله إلى واقعة « المنصة » حيث امتدت قرارات التكفير وإقامة الحد من الرعية إلى الراعي ، ومن الحكوميين إلى الحاكم ، الذي أصبح فرعوناً في أمين من شملهم بعطفه ورياعيته . ولم تنقطع ، رغم هذه الواقعة ، الكارثة ، مصاصات المتطرفين ومتفجراتهم ، ومدهام وسيوفهم وحراهم ، وأراضيهم المحررة من سلطة الدولة ، فتنطلق الرصاصات غيلة ، والسيوف غدرا ، وترتلع السيلاط قمعا . تنال المخالفين في الرأي والفكر ، بما يجعل الإرهاب ينسرب في الهواء كما ينسرب السهم في الشرابين . ولتحدثون وعمعمون من مشايخ وإمراء فرق ناجية ، يُجلسون أنفسهم مجلس السلطة التشريعية والقضائية والتنفيذية ، بلا سند من دستور أو قانون ، فيجعلون من تارويلاتهم الخاصة ديناً ، ومن دينهم التارويل قانوناً ، ومن قانونهم الخاص قضاء ، ومن قضائهم سلطة فوق أعلى سلطة في الدولة .

وقاض يحكم في ظل قوائيم الطوارئ - بالحسب ثمانى سنوات وغرامة مالية على ادب (بغض النظر عن الفقة الأدبية لعمله ، فليس ذلك من شأن القضاء بل النقد) وصاحب مطبعة وناشر ، لتأليف رواية وطبعها وتوزيعها ، وذلك في بلد لم يفكر قاضياً (في الثلاثينيات) في حبس مؤلف كتب مقالا في جريدة بعنوان « لماذا أنا ملحد ؟ » وقام بنشره في كتاب « تعميم للفائدة » . ومصادرات متعاقبة للكتب ، مرة « ألف ليلة وليلة » باسم التزمت الاخلاقي ، وأخرى « الفطوحات المكية » . باسم التقاليد الثقيلة للسنة ، وغيرها من الأعمال التي شملت « أولاد حلفتنا » لنجيب محفوظ ، و « فقه اللغة العربية » للويس غرض ، و « الإسلام السياسي » و « الخلافة

الإسلامية » و « أصول الشريعة » لسعيد العشماوى . و « قنابل ومصاصف » لصادل حمودة ، و « وراء الحجاب » لسماء المصري . وبدور نشر تتأسس بأموال النفط الأسود لتتخذ على عاتقها مواجهة « الفتوى » الذى انقلب إلى شيطان رجيم ، فأصبح قتاله فريضة غائبة يسترجعها المقلدون . ومفحات تفردها جرائد ومجلات لإرهاب المبدعين والمفكرين بتهم الكفر والاحاد . ومنسوبيون عن مؤسسة دينية ، هي إدارة البحوث والتأليف بالأزهر ، يتجولون بين أجنحة معرض القاهرة الدولى للكتب ، في أربعة النهار ، ويقومون بمصادرة مسا لايجب إدارتهم من كتب ، كتابهم رسائل مصاكم التفتيش ، لكن في العقد الاخير من القرن العشرين ، دين مراعاة لأحكام الدستور أو مواد القانون .

ولكى تكتمل كآبة المشهد لابد من إضافة ملحقات أخرى إلى عناصره خصوصا ما يتصل بمؤسسات من حولنا ، تهتز رعاها من أى ابتزاز باسم الدين ، فتستجيب إلى الإرهاب الكلامي لتأويلات ما يدعون الحديث بلسان الدين ، وتتراجع أمام فتاوى من لاحق لهم في تحريم أعمال العقل عند المواطنين . وذلك في بلد لم يكن رئيس نيابته محمد نور (عام ١٩٢٧) يضطرب أمام بلاغ يقدمه شيخ الجامع الأزهر نفسه (ومعه تقرير من علماء هذا الجامع وبلاغ آخر من عضو من مجلس النواب) باتهامه مفكر من المفكرين بالكفر . هو طه حسين ، بل يستجيب إلى البلاغات الاستجابية القانونية ، فيحفظها في إطار دستور ١٩٢٣ ، الذى كان ينص على أن حرية الرأى مكفولة ، وأن لكل إنسان الإعراب عن فكره بكل الوسائل ، في حدود القانون الذى يصون هذه الحرية ، ويحمي حرية الاعتقاد بغير قيد أو شرط ، في دولة مدنية حديثة ، دين الاغلبية

فيها الإسلام الذي يقوم على التسامح والمجادلة بالتي هي أحسن .

وكان ذلك قبل سنوات طويلة من هذه السنوات التي نعيشها ، والتي رأينا فيها من يتجح على إخوتنا الأقباط باسم الإسلام ، يحاول أن يفتي عنهم حقوق المواطنة ، ضمننا أو صراحة ، ولا يتورع عن إرهابهم باسم « إسلام » يدعى الحديث باسمه ، فيقمع حرية فكرهم الذي هو فكر هذه الأمة ، وأساس مكين من أسس نهضتها . وكنا نسمع ، ولا نزال ، من يصف لويس عوض - على سبيل المثال - بأنه رسول التبشير ومندوب الصليبيين والمفسد الأعظم والعدو الأتبع للإسلام والمسلمين . وكنا نسمع ، ولا نزال ، من يريد أن يهبط بالأقباط إلى المرتبة الدنيا التي يذفون معها « الجزية » وهم صاغرون ، فيسلبهم حقوق المواطنة ، في وطن قامت نهضته كلها على مبدأ وحدته القائل : « الدين لله والوطن للجميع » ، وهو مبدأ يجعلنا نعتز بما أنجزه خليل مطران وشيخ شميل وفرح أنطون وسلامة موسى ولويس عوض وأبواب الخراط وغياي شكرى وغيرهم ،

اعتزاً بما أنجزه رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعباس العقاد وطه حسين ومحمد مندور ويوسف إدريس وصبرى حافظ وغيرهم بالقدر الذي نفخر بما حققه نجيب محفوظ وطريرك غالى من مكانة عالمية ، هي تكريم لوطنهما الذي شكل وجدانها ووعيها وإبداعهما بأزمته تنويره وليس بأزمته إظلامه ، أعنى هذا الوطن الذي لا يزال دستورهما الحال ينع على المساواة في حقوق المواطنة ، وعلى أن المواطنين - أمام القانون - « متساويين في الحقوق والواجبات العامة » لا تمييز بينهم في ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو الدين أو العقيدة »

ومن المفارقات المؤسفة أن تسكت هذه المؤسسات على اتهام المواطنين بالكفر ، وهو اتهام لا بد أن يخضع لمطابقة القانون ، ما خال الإيمان علاقة بين امره وربه . وبدل أن تتصدى هذه المؤسسات لمن يقلى باتهام الكفر على عواهنه ، ومن يرهب المواطنين أو يميز بينهم بسبب الدين أو العقيدة ، أى يهدم ما نص عليه الدستور والقانون ، تلوم هذه المؤسسات بمصادرة كتابات من يقع عليه الاتهام بالكفر ، وتعاقد بالوان العقاب المادى والمعنوى . دون أن تتصدى لمن يجرم الأبرياء ، ويفرق بين المواطنين . وكان لسان حال هذه المؤسسات يقول : من ذا الذى يجرؤ على محاسبة من يحكم على المبدعين والمفكرين باسم الإسلام ، أو يهاجم طه حسين أو نجيب محفوظ أو إحسان عبد القدوس أو يوسف إدريس أو رضى نجيب محمود أو توفيق الحكيم ، فيشكك في عقيدتهم حيناً ، ويحكم على بعضهم بالكفر أحياناً ، لاستخدام « الدين » سبباً للهجوم بوقع الرعب في القلوب ، ولا يملك أحد معه الاعتراض على « ميزان الإسلام » الذى يمسك به من يتحدثون باسمه .

إن استخدام لفظة « الإسلام » في هذا المقام ، يضل على كل ما هو اجتهد بشرى طليبا يجاوزه ، ويدهم الحكم « الفردي » الذى يحتمل الخطأ بإيهام نسبته إلى الشريعة التى لا تقبل الخطأ ، فتنتقل دعوى الحسن من صفة « الإسلامى » إلى الموصوف بها ، وتوقعه مرقمها ، فيقع الموصوف موقع القبول والتصديق والتسليم والإيمان لسطوة دلالته . ويتطوى استخدام تعبيرات من مثل « في ميزان الإسلام » على الإيهام نفسه ، حيث يتحول ميزان الطائفة في الحكم ، أو ميزان المجموعة في الرأي ، أو ميزان الفرد في التناول (وكلها موازين معرضة

للخطأ ، لأنها موازين بشرية ، لا تقارنها أهواء ذاتية ومآرب نفعية (إى ميزان الدين الذى هو من عند الله وليس من عند البشر ، فلا يقلل الحكم أو الرأى أو التأويل طعنا أو نقضا أو شكاً ، فى هذه الحالة ، وينصرف الذهن عن بشرية الحكم بالتكثير ، وإمكان وقوعه فى الخطأ ، فيقع فى حوق الغن وهم يقينيه هذا الحكم ، وتسقط الصفة سحرها على الموصوف بها ، ويكتسب ما تضاف إليه كلمة « الإسلام » يقينية المضاف إليه ودلالات المقدسة ، فيغدو قابلاً للتصديق والتسليم ، باعثاً على الطاعة له والإعزاء لـ مقتضاه ، ويتعدى بالاستمع من إمكان الشك إلى ثبوت اليقين ، ومن ثم من استجابة النزوع إلى استجابة الفعل ، وعندئذ تحقق اللغة بوليفية من وظائفها القمعية ، وتطلع فى الوصول بهذه الوظيفة إلى الغاية التى يقصد إليها من يستخدمها لإرهاب المتلقين ، فيقضى بواسطتها على كل معاندة عقلية محتملة يمكن أن تواجهه .

والواقع ، بعيداً عن إيهام اللغة ، واستراتيجيات التوظيف القمعى لها ، فإن من حق كل أحد أن يتحدث باسم الإسلام ، مهما واجهتهاداً وتقسيراً وتأويلاً ، ما دام قد اكتملت له أدوات الفهم والاجتهاد ، واتقن العلوم المعنية على التفسير والتأويل ، فالإسلام لا يعرف الأكثريوس ولا يميز طبقة رجال الدين عن سائر الطبقات . والإسلام قد ارتفع عن أن يجعل واسطة بين العبد وربه ، فيما أكد طه حسين من قبل . وليس فى الإسلام سلطة تحتكر المعرفة أو تجبها عن بقية المسلمين ، فالاجتهاد حق للعقلاء القادرين عليه دون تمييز . وليس من حق أحد 'ن يحاكم غيره باسم الإسلام ، أو يميز إخوته المواطنين فى ميزان الإسلام ' فالاجتهاد شيء والمساكمة شيء آخر ، والمخالفة مسألة وإصدار الحكم على الضمائر

مسألة أخرى ، والإصابة والخطأ فى التأويل حالة ، والكفر والإيمان حالة ليست من جنس الأولى . ومن يحكم على غيره بالكفر باسم الإسلام ، أو يُعزل عن كافة بعض المسلمين على بعض « فى ميزان الإسلام » فإنه يدعى المطابقة بين نصوص الدين واجتهاد البشر فى فهمها ، ويبلغ حتمية المغايرة البشرية فى الاجتهاد والتفسير والتأويل ، ويؤمر معنى المساواة بين المواطنين فى الحقوق والواجبات ، ويقتصب سلطة القاضى الطبيعى للمواطنين ، فيبطل الدستور والقانون .

وبعيداً عن الوظيفة القمعية للغة ، فلا محل للإرهاب بادعاء أن « الحاكمية لله » فهذه الحاكمية لا تتحقق إلا فى « ميزان البشر ، ومن منظور عقولهم ، واجتهادهم فى فهم نصوص الدين ، والمغايرة بينهم فى فهم هذه النصوص وتأويلها ، لعوامل متعددة ومصالح متباينة . وهى عوامل ومصالح آتت إلى أن تختلف « حاكمية » من أخرى ، كما آتت إلى تكدير المسلمين بعضهم لبعض ، وإزاحة بعضهم دماء بعض . وليست عبارة « الحاكمية لله » وصيغتها سوى تخيل لغوى ، مجلى آخر من مجال التوظيف القمعى للغة ، يخفى وراءه تبرير أن يتحكم البعض فى غيره بتأويل النصوص الدينية ، وأن تصل مجموعة إلى الحكم أو الملك باحتكارها معرفة الشريعة والإتابة القمعية عنها فى حكم البشر . تحقيقاً للمبدأ القديم القائل : إن الملك بالدين يقوى .

==

إن أى مقارنة بين أزمنة تتوير هذا الوطن والزمن الذى نعيش فيه تبدو فى صالح الماضى للأسف ، كما لو كنا نترجع إلى الوراء بدل أن نندفع إلى الأمام ، وننتهز صوب ظلام التخلف بدل أن نستقبل أشوار التقدم .

الأقنذى لرجل الدين الذى يفتى بعلم ويجادل بالثى هى احسن ، ولا يفرق في آداب الجدل بين مسلم او نصرانى . وقد قام فرح انطون بنشر هذا الحوار ضمن كتابه « ابن رشد وفلسفته » . واحتل الحوار ما يقرب من ثلث صفحات الكتاب الذى صدر من الاسكندرية في الاول من يناير ١٩٠٣ ، ضمن مطبوعات مجلة « الجامعة » .

وأهدى الرجل كتابه إلى عقلاء الشرقيين في الإسلام والمسيحية وغيرهما ، واكد ، في الإهداء ، أنه يعرف أن الوفا من أخوة المسلمين والمسيحيين لا يوافقون على ما جاء فيه ، وأنه لا ينفك عن النداء بأن هذا الاختلاف في الآراء وفي المبادئ إنما هو من طبيعة البشر ، وأن احترام هذا الاختلاف هو بداية التقدم الذى لا يتحقق إلا عن طريق :

« احترام حرية الفكر والنشر احتراماً مطلقاً
لتعجيل الحقائق والمبادئ شيئاً فشيئاً . وهو
أمر وإن كان من أوليات العلم والأدب إلا أن
البشر لم يتعودوه بعد ، ولا يتعودونه أبداً ،
إذا لم يعضده عقلاؤهم . ولذلك وضعنا هذا
الكتاب تحت حماية هؤلاء العقلاء » .

وكان للكتاب - كالكلمات التي هى أصله - يهدف إلى تحقيق أمرين : أولهما يرتبط بالكشف عن أخطار الاضطهاد الذى يعوق حرية الفكر ، من خلال دراسة حالة ابن رشد وفلسفته ، والكشف عن جوانبها التنويرية التى لا تجعل للعقل حداً يقف عنده ، أو قيوداً يعوق حركته في البحث والمعرفة . وثانيهما الكشف عن مضار مزج الدنيا بالدين ، إقراراً لبدا فصل الدين عن الدولة المدنية الحديثة ، وتأكيداً لوقف عقلاء الشرقيين من المسلمين والمسيحيين وغيرهما ، ممن يظللون وضع أديانهم في جانب مقدس محترم ، ليتمكنوا من مواجهة تيار التقدم الأوروبي الجديد ، ولا جرفهم جميعاً وجعلهم مسخرين لغيرهم .

ولنتذكر روح التسامح الذى ظل حوار محمد فريد وجدى واسماعيل ادهم واحمد رضى ابو شادي عام ١٩٣٧ ، فيما اشترت إليه في اقبال السابق ، ولنتذكر - مما لم اشر إليه - روح التسامح الذى ظلل ، قبل ذلك بسنوات عديدة ، حوار فرح انطون (١٨٦١ - ١٩٢٢) مع المجديين في الفكر الإسلامي ، أمثال الأفغاني (١٨٣٨ - ١٨٩٧) ومحمد عبيد (١٨٤٩ - ١٩٠٥) . وكان ذلك حين رد فرح انطون بما يخالف ما ذهب إليه الأفغاني في « الرد على الدهريين » وتحديد مذهب « النيقشوريين » ورأى في أفكار الأفغاني ما يقطع سبيل الارتقاء على أهم المشرق الإسلامية ، ويناقض المصلحة المدنية فيه ، ويحل عزائنها . فلم يزل أحد من فرح انطون .

وكان ذلك حين اشترك فرح انطون نفسه ومحمد عبيد تلميذ الأفغاني في مناقشة مهمة : حول ما كتبه فرح انطون عن فلسفة ابن رشد واضطهاده ، وعن الموازنة بين إرهاب المسيحية والإسلام للمفكرين والمبدعين ، فيما بدأ بنشره في مجلة « الجامعة » ، التي انشأها بعد قدومه إلى الإسكندرية عام ١٨٩٧ . واستمرت المناظرة ما بين صفحات « المجلد » و « الجامعة » في مفتتح هذا القرن ، دون أن تصدر هذه المجلة أو تلك ، أو يطالب الإمام ، وكان مفتى الديار المصرية في هذا الزمان (أو تلميذه الشيخ محمد رشيد رضا ، وكان على النقيض من أستاذه عتيقاً في الخطاب ، ضيق العنق في الصور ، داعية إلى « التعصب » في شؤون العقيدة) بمعاذرة فرح انطون الذى قارعه الحجة بالحجة ، والمقال بالدراسة المطولة . وذلك في سنة ردود وست إجابات متعاقبة ، في حوار ثرى ، ينطق باحترام الشيخ للأقنذى الذى يبيش بالعلم والعلمانية ، ويدعو إلى « إنسانية جديدة » ، واحترام

وفي إطار هذين الهدفين ، كتب فرح لنتون عن الاضطهاد في النصرانية والإسلام بما رد عليه الشيخ الإمام محمد عبده تفصيلا . ولكن فرح لنتون عاد فأوضح الكثير من أشكاليه ، في تعليقه على ردود الإمام ، ومن ذلك ما أوضحه في العلاقة بين العلم والدين .

فهو يستبدل بمحاولة ابن رشد القديمة في الوصل بين الحكمة والشريعة محاولة الحديثة في الفصل بين العلم والدين وذلك على أساس أن العلم يجب أن يوضع في دائرة العقل لأن قواعده مبنية على المشاهدة والتجربة والامتحان . وأما الدين فيجب أن يوضع في دائرة القلب لأن قواعده مبنية على التسليم بما ورد في الكتب السماوية من غير فحص في أصولها . وليس يجوز ، فيما يرى فرح لنتون ، أن يقال إن هذه القسمة إلى عقل وقلب بدعة في العلم أو هدم لسلطانه ، بحجة أن العلم يريد البحث في كل شيء وكل أصل ، فالعلم نفسه لا يتكر عجزه في بعض الأحيان . وهو حر مطلق الحرية في معتقد أصحابه . ولكن لا يجوز أن يتخذ العلم حرية هذه ذريعة في العدوان على مبادئ غيره ، وإيجاب تطبيقها على دينه ، فإذن يرهان العلم مخالف لبرهان القلب ، ولا ينطبق هذا على ذاك ، ولا سبيل إلى إثبات أحدهما عن طريق الآخر . لا اختلاف الوظيفة . ولذلك يجب أن يعيش العلم والدين في هذه الأرض جنباً إلى جنب في سلام وأمان ، دون أن يرهب ممثلو أحدهما ممثل الآخر ، فكلهما نافع وضروري لهذه الإنسانية المسكينة .

ومن أجل مستقبل هذه الإنسانية ، يكتب فرح لنتون عن ضرورة ما يسميه مبدأ « التساهل » في مواجهة مبدأ « التعصب » الذي كان يلجح عليه محمد رشيد رضا

(١٨٦٥ - ١٩٣٥) في مجلة « المختار » ، وذلك بوصف مبدأ أساسياً من مبادئ تحرير الفكر في الفرد ، وتحقيق النهضة في الأمة ، والتقدم في الإنسانية . وقد كان فرح لنتون ممن يؤمنون أن البشر يعيشون حضارة إنسانية واحدة ، لا تفرق فيها بين شرق وغرب (خصوصاً حين يخضع منطق الاستعباد والاستغلال) غايتها تتمتع النوع الإنساني ، والسعي به في مدارج التقدم الذي لا يتحقق إلا بإعمال مبدأ « التساهل » . وكان يقصد بهذا المبدأ (الذي يترجم به المصطلح الأجنبي Tolerance) إلى « التسامح » الذي لابد منه في تقبل الاختلاف العنصري بين البشر ، والبعد من قبول هذا الاختلاف بوصفه السبيل الأمثل للوصول إلى المعرفة التي ليست حكراً على طائفة دون أخرى ، والتي لا تتكشف إلا من خلال المخالفة التي تقوم على السماع في تقبل المغايرة ، مهما كانت الصدمة التي توقعها ، فالحقيقة لا يتم التوصل إليها إلا باختلاف العقول ، ويزداد الطريق إليها يسراً ، عندما تحويه رعاية العقلاء في الإسلام والمسيحية .

ويؤكد فرح لنتون أن المفكرين أقادوا من هذا المبدأ ضرورة أن لا يدين الإنسان أخاه الإنسان على أساس ديني ، فالدين علاقة خاصة بين المرء وربه ، والإنسان لا ينبغي أن يحاور أخاه الإنسان إلا من حيث هو إنسان فحسب ، بغض النظر عن مذهبه الديني . وليس في ذلك ما يخالف أصل الدين ، فكما أن الله يشرق بشمسه على الصالحين والطالحين معاً ، فلا جدور للإنسان أن لا يبخل على أخيه الإنسان بحرية المعتقد ، ففي ذلك معنى الإخاء الحقيقي ، والتقدم الفعلي . ولا إخاء ولا تقدم إلا بحوار العقل الذي ينطلق من التسليم بأن العقل لا يعرف حداً لبحثه ، ومتى وُضِع له حد فإن ذلك بمثابة خنقه وقته .

يقصر دونه كل إزاء . وتعتقد الحكومة الدينية أن الحقيقة في يدها وحدها ، وأن قواعدها وتعاليمها هي الحق الأبدى الذي لا يدخله أقل شك ، وما عداه كفر وضلال ، فلا تداول لسلطة ، ولا فصل بين سلطات ، ولا مخالفة لما تراه هي أو تحدده بوصفه الحق - الحقيقة . وهي تمايز بين البشر خارج معنى الإنسانية ، فتقديم الترتاب بين رعاياها ، على أساس قربهم أو بعدهم عن التصديق بتأويلها المعتمد ، فهذا اختلاف معها فريد من أفراد الرعية ، أو طائفة من طوائفها ، فإن اختلافهما يقعهما فيما يذيقهما عذاب الدنيا قبل عذاب الآخرة ، فلا يأمن فيها أحد على نفسه أو على غده ، ولا يجرى فيها أحد على الخروج على القواعد المقررة له من أعلى ، أو المراتب الاجتماعية المفروضة على الجميع من فوق ، فتنكس معاني « المواطنة » و « المساواة » و « الحرية » و « العدل » .

ولقد بدأ مفتي الديار المصرية ، الإمام محمد عبده ، حواراً مع فرح أنطون ، حول ما كتبه عن ابن رشد ، بأن نشر في مجلة « الجامعة » نفسها مقاله الأول الذي نشرته « الحنا » في الوقت نفسه ، وقال في مفتتح هذا المقال :

« لو كانت منزلة الجامعة » من نفس منزلة غيرها من المجالات التي لا يعني كاتبوها إلا بنقل ما يقع تحت أنظارهم ، أو تحجير ما يعبر عن أهوائهم وأفكارهم ، من دون عناية بتقرير الحقيقة ، ولا رعاية لمعتقدات القراء - لوجدت من شواغل عملي ما يصرفني عن ذكر ما عرض فيها ، لكنها من المجالات التي لو أهملت مباحثها من إنعام النظر فيها ، وجعلتها في جانب عما تستحقه من النقد ، لبخسناها حقها ، ونبت بها عن موضعها » .

وفي إطار هذا المبدأ ، يحدد فرح أنطون أساس الاختلاف بين الدولة المدنية الحديثة والدولة الدينية ، فالأولى تبدأ من إقرار الحكومة حق الاختلاف ، ولا تزعم احتكارها للمعرفة وإدانتها ، أو تزعم حكومتها حقها المطلق في احتكار السلطة ، بل تسلم بمبدأ تداولها ابتداءً ، ولا تصادر على حق مخالفتها في الاجتهاد أو الاعتقاد ، أو حتى العمل على إسقاطها بالوسائل الديمقراطية ، وتضمن هذا الحق عملاً بالدستور والقوانين ، كما يضمن الشعب حقوقه بالفصل بين السلطات ، ومن ثم يأمن كل إنسان على نفسه وغده في هذه الدولة . ويعني فرح أنطون بالإنسان ، في هذا السياق ، الإنسان من حيث هو إنسان فقط ، أي بغض النظر عن دينه ومذهبه : ومن حيث هو صاحب حق في كل خيرات الأمة ومصالحها ووظائفها الكبرى والصغرى ، حتى رئاسة الأمة نفسها . وهذا الحق لا يكون للإنسان من يوم يدين بهذا الدين أو بذاك بل من يوم يولد :

وبناء على ذلك إذا كان زيد مسلماً وخالد مسيحياً ويوسف يهودياً ... وديدرو كافراً معطلاً يحدد كل الأديان ، ولا يعتقد بشيء قطعياً - فهذه مسألة بينهم وبين خالقهم عز وجل ، ولا تعني البشر ، ولا يجوز لهؤلاء أن يتدخلوا فيها ، ولا أن يحرم أولئك بأي سبب كان شيئاً من حقهم الإنساني الذي تقدم ذكره .

أما الدولة الدينية (الحديثة) فهي قائمة على حكومة بشرية في النهاية ، متحازة لما ينتجه الفاشيون عليها من تأويل للنصوص الدينية ، وهي دولة قائمة على « التعصب » ، مناقضة لمعنى « التساهل » الذي هو حق الاختلاف ، ومعنى الإنسانية التي هي الإخاء العام الذي

واختتم الإمام هذا المقال بقوله :

« ولعل الجامعة لا تعتب على الكتب فيما كتب ، وفيما أجاب به من طلب ، فقد وفى حقها لو أغفلت مع علمها بالقدرة عليه ، لحق لها أن توجه العتب إليه » .

وتلك كلمات تنطق بنبض مفتى الديار المصرية وكبير مشايخها ، وأبلغ متكلميها في هذا المجال ، ويؤكد ما كان يحرص عليه هذا الإمام الجليل من تأكيد مبدأ المجادلة بالنسبة هي أحسن ، وعدم التسرع في اتهام المناظرين بجاوره ، وفق هواه أو قلب مزاجه . ولأن الإمام يؤمن أن العقل موهبة الله على عباده ، ويرى ضرورة إعمال العقل في فهم أمور الدنيا والدين جميعاً ، فإنه كان يؤكد « أن العقل هو ينبوع البالين » وأثنا « منحنا العقل للنظر في الغايات ، والأسباب والمسببات ، والفرق بين البسائط والمركبات » . وكان يربط بين تقدم المسلمين وازدهار العقل ، ويصل الجمود والتقليد بتخلف المجتمع وشيوع طبائع الاستبداد فيه ، وخضوعه إلى تسلط حكام ظالمين ، ففي ذلك ما يقع العقل ، ويعجز عن الفكر ، إذ لا يقع حرية الفكر سوى التسلطين من الحكام والمجبورين من الساسة ، وضغاف الحجة من العلماء الذين يعملون في خدمة هؤلاء الحكام ، فينتقلوا إلى أشباه لهم .

وقد نشر الإمام تعقيباته ورؤيته في ستة مقالات متتالية من « المظهر » وبدأ نشر المقال الأول في الجزء العاشر من المجلد الخامس ، الصادر يوم الأربعاء الموافق ٢٠ أغسطس ١٩٠٢ ، وكان بعنوان « الفيلسوف الوليد بن رشد » ، وهو الرد الأول على « مجلة للجامعة للفراء » . ونشر المقال السادس والأخير ، في الجزء الخامس عشر من المجلد نفسه وقد صدر في أول نوفمبر ١٩٠٢ . وكان يحمل العناوين التالية : « الإسلام والنصرانية » مع العلم

والمدنية . حرية العلم في أوروبا الآن ونسبتها إلى الماضي والحاضر في الإسلام » . وتوقف الإمام تفصيلاً ، ابتداء من المقال الثالث (المنار - ٤ سبتمبر ١٩٠٢) عند علاقة الإسلام بالعلم بحكم أصوله ، ونتائج هذه الأصول من حيث أثرها في العلم . وأوضح الإمام في المقال الرابع (المنار - ١٨ أكتوبر ١٩٠٢) أن الدين الإسلامي لا يقف موقفاً عدائياً من العلم ، لأنه بحث عليه . ولا يشطهد رجاله أو يحول بينهم وبين التقدم ، أو يحجر عليهم في ضروب التفكير وطرائق الاستدلال وسبيل الكشف والاكتشاف . بل على النقيض :

« كان الدين هو الذي ينطلق بالعقل في سعة العلم ، ويسبح به في الأرض ، ويصعد به إلى أطباق السماء ليقف به على أثر من آثار الله ، أو يكشف به سرا من أسرارهِ في خليقته ، أو يستنبط حكماً من أحكام شريعته ، فكأنات جميع الفنون مسارح للعقول ، تقتطف ثمارها ما تشاء ، وتبلغ من المنتمح بها ما تريد » .

ويؤكد الإمام أن « الجمود » في فهم الإسلام هو سبب ضعف الإسلام اليوم ، وسبب اضطهاد العلماء قديماً وحديثاً ، وأن سبب هذا الجمود هو السياسة والسياسة :

« السياسة تخلف خروج فكر وأحد من حبس التقليد فتنتشر عدواه ، فينتجبه غافل آخر ، ويتبعه ثلث ، ثم ربما تسرى العدوى من الدين إلى غير الدين ، إلى آخر ما يكون من حرية الفكر يعونون باله منها . فإن شئت أن تقول إن السياسة لا تضطهد الفكر أو الدين أو العلم فأننا معك من الشاهدين . إذعو باه من السياسة

التقليد ، وأن يسهم في تحريرهم من قيود العبودية التي يفرضها عليهم جباية السياسة ، وأن يدفع بهم إلى حرية الاستتارة التي لا تتحقق إلا بحتلحي العقل والعلم ، وأن يعلمهم معنى التسامح في التعامل مع مخالفيهم في الرأي ، ودلالة الاجتهاد التي لا تعطي طائفة الحق في تكفير غيرها على اجتهادها . وإذ كان استبعاد الإمام تقليد « الاعتزال » واعداد الحياة إلى مبادئهم العقلية في « العدل » و « التوحيد » (ورسالة الإمام في « التوحيد » معروفة) و « الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر » و « المنزلة بين المنزلتين » ، ولكن من الزاوية التي تؤكد « التحسين والتجويد العقليين » في كل الأحوال .

وإذا كانت الأصول الاعتزالية لتفكير الإمام وصلت بينه والتراث العقلاني الإسلامي فإن هذا التراث جعله أكثر اقتناعاً بفكرة « المستفيد العادل » أو « العادل المستفيد » وهي صيغة حاول بها الإمام التوفيق بين مبدأ العدل الاعتزالي بمعانيه الاجتماعية والاعتقادية من ناحية وصيانة مبدأ الوحدة من مخاطر الاختلاف من ناحية ثانية . ولذلك ، ظل الإمام في موقف المناقض لأفكار فرح انتون عن الدولة المدنية الحديثة ، خصوصاً مبدأ التعدد الذي يصلح حق الاختلاف بالفصل بين السلطات ، وتأكيد حق تداول السلطة وعدم احتكارها ، إلى آخر ما يكشف عن التناقض الواضح بين طرق استبعاد « المستفيد » وصفة « العدل » منه في الوقت نفسه ، فذلك تناقض على جهة العدم والتقنية ، حين يوصف الشيء الواحد بالصفة وينقيضها في آن .

ولكن هذا الاختلاف لم يمنع الإمام من تقدير مناظره ، فقارعه الرأي بالرأي ، بما يؤكد إيمان الإمام نفسه بمبدأ التسامح الذي أطلق عليه فرح انتون اسم « التساهل »

ومن لفظ السياسة . ومن معنى السياسة ، ومن كل خيال يخطر ببال من السياسة ... ومن مصلح ويسوس وسائس ومسوس ... هذه السياسة ، سياسة الظلمة وأهل الأثرة ، هي التي روجت ما أدخل على الدين مما لا يعرفه ، وسلبت المسلم أملاً كان يخرق به أطباق السموات ، وأدخلت به إلى يأس يجاور به العجالات .

وإذا كانت هذه السياسة هي التي آتت إلى الجمود ، فإن طبائع الاستبداد هي التي انتهت إلى الرقيعة بين العلم والدين ، وأضحت إلى وضع كل منهما موضع العداء من الآخر ، فأنتهى الأمر بالمسلمين إلى الولوج بالتكفير والتقسيق ، ورى زيد بأنه مبتدع وعمره بأنه رنديق . وكان ذلك عندما بدأ الضعف يظهر بينهم ، وحسن أكلت الفتن أهل البصيرة منهم ، فلم يقف الجهل بالمسلمين عند تكفير من يخالفهم في مسائل الدين ، أو يذهب مذهب الفلاسفة أو ما يقرّب من ذلك ، فيما يقول الإمام ، بل عدا بهم الجهل على أئمة الدين وخدمة السنة والكتاب ، فقد حملت كتب الإمام الغزالي إلى غرناطة ، وبعد ما انتفع المسلمون بها أزماناً ، هاج الجهل بأهل تلك المدنية ، وانطلقت أسنة المتاعلين من البربر بتقصيه وتضليله ، فجمعت تلك الكتب ، خصوصاً نسخ إحياء علوم الدين ، ووضعت في الشارع العام في المدينة وأحرقت .

وما كان يقصد إليه الإمام هو أن لا ينتهي الأمر بالمسلمين إلى ما يشبه هذا الحال من الولوج بالتكفير والتقسيق ، وما يمكن أن ينتهي إلى إحراق الكتب في الشوارع والميادين ، فقد كان يهدف إلى أن يسهم في تحرير المسلمين من الجمود وخرافات الجهل وأفات

وإن فرض الإمام آداب العقلانية على « الخلق » التي كان يصدرها تأميده محمد رشيد رضا الذي جاء إلى مصر مهاجراً من طرابلس ، في صيغة فرح أنطون صاحب « الجامعة » ، فقد التزمت « الخلق » بهذه الآداب ، ولم يجاوز صاحبها آداب الجدل ، ولم يتم بتأليب السلطات ولا العلماء على صاحب « الجامعة » ، حتى عندما احتدم الجدل بين « الرصيفيين » الذين هاجروا معها ، فظلت عبارة « الجامعة القراء » عبارة متكررة في الإشارة إلى مصدر كتابات فرح أنطون .

وبعد أن فرغ الإمام محمد عبده من مقاله الأخير ، قام فرح أنطون بتلخيص كل مقالات الإمام وقرنها برديده عليها ، ونشرها في كتاب ، يعد حوالي شهرين من نشر آخر مقال للإمام ، وعلى صفحة الغلاف التعريف يلين رشيد قاضي قضية الأتدلس وأشهر فلاسفة الإسلام على الإطلاق ، وأعظم شراح فلسفة أرسطو في العالم القديم ، والمفكر الذي نفاه أبناء عصره ومنعوا كتبه لاشتغاله بالفلسفة . وبذلك في إشارة واضحة لتبني مجلة « الجامعة » قضية التنوير . وهي إشارة يؤكدنها « إهداء » الكتاب وه التمهيد ، صراحة . وإذا كان الإهداء يخاطب عقلاء الشرقيين من المسلمين والمسيحيين وغيرهم ، في دولة منية حديثة ، يسعى فرح أنطون إلى تأكيد دعائهما ، فإن التمهيد يختتم بما يؤكد حرص صاحب الكتاب على تقريب الأبياد بين عناصر الشرق من المسلمين والمسيحيين وغسل القلوب بجمع الكلمة ، فيقول :

« نحن نعتقد إشد اعتقاد أن هذا التقريب لا يتم بأن يبرهن الفريق الواحد للفريق الثاني أن دينه أفضل من دينه فإن هذا أمر قد مضى

زمنه ، وهو من أمر القرون الوسطى ، قرون الجهل والتعصب عند الفريقين ، فضلاً عن أنه يؤدي إلى عكس القرص المقصود جريباً مع الطبيعة البشرية . وإنما التقريب الممكن في هذا الزمان ، زمان العلم والفلسفة ، قائم بأن يحترم كل فريق رأي غيره ومعتقد ، لأن الحقائق والفضائل غير خاصة بفريق دون فريق ، والله سبحانه وتعالى إله للجميع لا إله فئة دون فئة . فوطيفتنا إذا في هذا الكتاب اسمي من وظيفه الذين يرومون تفصيل مذهب على مذهب ، وإظهار دين على دين ، لأن غرضنا كسر الحدة والتعصب في كل واحدة من هاتين الديانتين الشيعيتين (الإسلام والمسيحية) لترى هاتان الأختان (المتقاطعتان عند الجهلاء ومن مصلحته في تقاطعهما ، والمتصالحتان عند الفضلاء ومن مصلحته في تصالحهما) للطريقة الحقيقية المؤدية إلى هذه المصالحة التي يتوغل عليها نهوض الشرق وارتقاء عناصره المختلفة .»

ولم يعقب الإمام هذه المرة بمشالات ، ولم تحتج « الخلق » هجيباً أو دعة للمناظرة ، وأخذ الموزعون الكتاب من إدارة « الجامعة » بالاسكندرية ، وباعوا النسخة الواحدة بالمصر المكتوب عليها ، وهو عشرين غرشاً صافاً ، وهو سعر مرتفع في ذلك الزمان . وظلت « الجامعة » تصدر منتظمة إلى أن رحل فرح أنطون إلى الولايات المتحدة عام ١٩٠٦ ، بعد وفاة الإمام بعلم واحد . فتابع إصدارها من الولايات المتحدة ، وقام قبل رحيله بتأسيس مجلة « الصيديات والرجال » التي تولتها شقيقته روز حداث ، تأكيداً للمعنى التنوير الذي لا يفصل

بين عقل الرجل وعقل المرأة ، ولا يمايز بينهما في الحقوق والواجبات القانونية والدستورية ، خصوصا بعد ان فتح قسّم أمين (١٨٦٥ - ١٩٠٨) أبواب استنارة المرأة على مصراعها بكتابة « تحرير المرأة » (القاهرة ١٨٩٩) و « المرأة الجديدة » (القاهرة ١٩٠١) .

ولكن قبل ان يرحل فرح انطون بعامين ، وقبل وفاة الإمام محمد عبده بعام واحد ، تحديدا في عام ١٩٠٤ ، قام بنشر روايته « اورشليم الجديدة » ، محاولا السير في النهج الذي سبقه إليه « جرجي زيدان » (١٨٦١ - ١٩١٤) في رواياته التاريخية التي بدأ إصدارها (عام ١٨٩١) برواياته « الملوك الشاردي » ويكتشف فرح انطون الروائي « في هذه الرواية ، عن الأسباب السياسية والاجتماعية والدينية التي أضغفت سلطة الروم في بيزنطة ، فكانت سببا في سقوطهم واتحداهم ونهضة الأمم التي تليهم . ولكن يومى وجه التمثيل الرمزي ، في الرواية ، إلى الأمم الشرقية المعاصرة وأحوالها السياسية والاجتماعية والدينية التي تعرق حلمها بالنهضة وتطلّعها إلى التقدم . وإن يعود فرح انطون فيبشر بحرية الفكر ، في الرواية ، وضروية الفصل بين مجالات العلم والدين ، وعدم الخلط بينهما ، فإنه يبشر بالعدل الاجتماعي يرصده الوجه الآخر للحرية السياسية التي تكتمل باستخدام العلم وأدواته ومناهجه في تحقيق حلم التقدم الإنساني والانتقال بالبشر من حال « الإنسانية البائسة » إلى حال « الإنسانية الجديدة » . وهنا يحلم فرح انطون ، وينطق حلمه - من خلال قناع الشيخ الراهب ميخائيل قائلا :

كان غطاء المستقبل يكشف الآن عن عيني
وأرى الإنسانية الآتية الجديدة ، أرى الإنسان

يسير في البر والبحر والهواء بسرعة الطير .
ويحمل المصنوعات والمزروعات لأم بعيدة .
أرى البشر يتخاطبون من قارة إلى قارة كأنهم في غرفة واحدة . أرى الشعب يرتقي باختراع الآلة الميكانيكية لأن المصنوعات لا غنى لها عنه .
وعنها فيصير شريكا لصاحب العمل فيها .
وبذلك ترتقي طبقته وتُملا الهلالية التي بينه وبين سيده صاحب العمل . أرى التعلّة [العمال] الضعفاء الفقراء يصيرون قادة الممالك بالانتخاب العمومي وتقديس الإنسانية ، أي اعتبار كل فرد من البشر مساويا لأي فرد كان في الحقوق والواجبات العمومية لدى الهيئة الاجتماعية . أرى الحكومات تخجل أمام الله والناس من ترك الكبار على الصغار ، والأقوياء على الضعفاء ، بحجة ان البشر أحرار يصنعون في معاملاتهم ما يريدون صنعه ، ولذلك توجب على نفسها المداخلة بين الفريقين لضمانة حقوقهما . أرى ملاجئ الشيوخ والمرضى والعاجزين والمستشفيات المختلفة عامّة في كل بلدة إيواء الضعفاء وسد حاجاتهم وكأبر الأمم يتفخخرون بزياراتها وصنع الخير فيها . أرى كل شبر في الأرض يحرث ويؤزّع وينبت خيرات لسكان الأرض ، وإنك تكسر السيوف والرماح والثروس وتصب محارير ومعاول . أرى الضغائن والأحقاد بين عناصر البشر المختلفة تهدم وتخمد بهذا الداخل العظيم بعضهم في بعض وبتحقّقهم أنهم إنما كانوا يتحاربون على لا شيء . أرى الطب يطيل عمر الإنسان إلى ما بعد المائتين ، ويتغلب على

الذى وجدوا في وصيته أنه كشرقي محب للشرقيين ، يهدى هذه الخطبة إل كل من كان منهم ذا فكر سليم ، ونية حسنة ، وعقل مطلق من قيود الجبن والتقليد ، يطلب الحقيقة المطلقة والفضيلة الجديدة .

وإذا كانت « الخطبة على الجبل » تتناس مع موعظة « المسيح » على الجبل تتناس « مشابيه » « السداعية » ومغايير « الدعوة » ، فإنها تتناس مع من يأتي (وما يأتي) بعدها تناس المشابيه ، فمن يقرأ حوار الشيخ (الراهب) مع تلميذه الفتى ، في الحلم بإنسانية جديدة ، في رواية فرح انطون ، يتذكر حوار الأستاذ الشيخ مع تلميذه الفتى ، في كتابات طه حسين ، فالثاني يذكر بالاول في إيماث بوحده « العقل الإنساني » ، وبالتقدم الذي لا يتأسس إلا على حرية الفكر وإطلاق حق الاختلاف ، والانطلاق من أن العقل لا يعرف حدا في حركته . ذلك لون من ألوان التناس الذي يليقه ذهن القارئ ، عندما تذكره نصوص التنوير بعضها ببعض ، ويتصل فيها اللاحق بالسابق ، أو السابق باللاحق ، اتصال الداعي السباتي ، فتتأكد علاقات المشابهة وعلاقات التضاد . علاقات المشابهة التي اتصل بها التنوير من قبل ، ما بين فرح انطون وطه حسين ، وعلاقات التضاد التي انتقل بها التنوير من بعد ، في زمن لاحق ، هو زماننا الذي نعيش فيه ، والذي يستحيل أن نقرا فيه أو نشهد حوارا مثل ذلك الحوار الذي « أربى فرح انطون » الذي كان يحلم بمستقبل إنسانية جديدة والإمام محمد عبيد ، مفتي الديار المصرية ، الذي كان يحلم بمستقبل المسلمين في التمدد الذي لا يطاق هذه الإنسانية الجديدة .

— ٣ —

والقارئة مؤسية بين مثل هذا الحوار بين حالين عظيمين وراشدين من رواد التنوير وبين ما كنا نشهده من ٢٣

الأمراض والشيخوخة . فإذا جاء الموت كان نوما لطيفا هادئا .. أرى لجنس البشر في الشرق والغرب ... تتكرر فيهم الإنسانية على مر القرون والأجيال . وتتلقى من الحيوانية والجهالة وأنشوات المفسة ، فيمدون أيديهم بعضهم إلى بعض ، متصالحين متصالحين بعد طول الشقاق والنزاع ، ويعيشون في الأرض بسلام وأمن وسعة وفضيلة تامة كأنهم إخوة في عجلة واحدة .

تلك كانت نهاية « الخطبة على الجبل » التي التفتها الراهب الشيخ ميخائيل على تلميذه الفتى إيليا ، حلم جميل بالمستقبل الآتي بالتمهين الرضاين على كفيه : « الحرية والعمل » . وهي خطبة تتناس مع موعظة « المسيح » موعظة الجبل ، فتستبدل عهدا بعهد ، وتصورا بتصوير ، ونسقا فكريا بنسق مغاير . ولكنها تبدأ من الودعاء الذين يرثون الأرض ، والمضطهدين من أجل البر الذين لهم ملكوت السموات ، ومن الجباة والمطامش والرجماء وأنبياء الذين هم ملج الأذى ونذر للعالم ، كما تبدأ من اللول بأن كل من غضب على أخيه يستوجب العينية ، « وإن من أراد أن يعترض منك فلا تمنعه » [٦/ متى] فنى ذلك ما يؤكد معنى الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة ، ومعنى المجادلة « بالتي هي أحسن » [٢٥ / النحل] « فإذا الذي بينك وبينه عداوة كأنه ولي حميم » [٢٤ / فصلت] . ول ذلك ، أخيرا ، ما يطرح يجتألى الدين والطم لإطلاق على أفاق أرحب من إنسانية جديدة .

هذه الإنسانية الجديدة كان يحلم بها الراهب الشيخ ميخائيل ، فتاح فرح انطون في روايته ، الراهب للشيخ

حوارات معاصرة ، أوشكت أن تدور بين توفيق الحكيم وزكي نجيب محمود ويوسف إدريس في جانب والشيخ الشعراوي في جانب ثان ، فالتسامح الذي ظل الحوار الأول حل محله أرباب وثد بواده المحاور الثانية فنفى عنها صفة الحوار ابتداء . وما ذاك إلا لأن التنوير قد انتكست وقدرته ، وشحب الضوء في منارته ، فاستبدلنا النقل بالعقل ، وإلغة القمع بلغة الحوار ، وأوهام التخلف بأحلام التقدم ، وقيود العبودية بانطلاقة الحرية ، فأصبحتنا نعيش في زمن تنهال فيه اتهامات التكفير على رواد التنوير وأعلامه .

وتتركز حراب الإطلام على طه حسين بوجه الخصوص ، بوصفه رمزا ساطعا من رموز التنوير ، عمل على نشر العلم كلاء والهواء في ربوع هذا الوطن ، وعلى إشاعة العقلانية في كل الأذهان ، مؤكدا أن الشعب المتعلم هو وحده الذي يعرف نعمة الحرية والعدل ، فلا ينظم بعضه بعضا ، ولا تستبد طائفة منه ببقية الطوائف. فقد كان طه حسين يؤمن أننا حين نشرع القوانين ، وننشئ المدارس ، ونفكر العلم ، وننظم الاقتصاد ، ونستعير النظم الديمقراطية من أوروبا ، فإننا نسعى إلى شيء واحد ، هو تحقيق المساواة التي هي حق طبيعي لأبناء الوطن الواحد جميعا . وكان يرتب على هذه الفكرة ضرورة أن تفكر في علاقتنا بالآخرين . كما تفكر في علاقتنا بأنفسنا ، من منطلق المساواة ، فلا نتصور أن في الأرض شعبوا قد خلقت لتسودنا ، أو أننا قد خلقنا لتسودها ، فنظام المساواة في الحقوق والواجبات الذي نريد أن نقره في حياتنا الداخلية ، هو بعينه النظام الذي يجب أن نقره في حياتنا الخارجية ، ولعلنا بيننا وبين الأمم جميعا من صلات .

وكان طه حسين ، في ذلك كله ، يحلم بمستقبل جديد لوطنه ، فأنهى كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » يحلم أن يرى شجرة الثقافة المصرية باسقة ، قد ثبّتت أصولها في أرض مصر ، وامتدت أغصانها في كل وجه ، فأظلت ما حول مصر من البلاد ، وحملت إلى أهلها ثمرات حلوة ، فيها ذكاء للقلب وغذاء للعقل وقوة للارواح :

« نعم أرسل نفسي على سجيته في هذا الحلم الرائع الجميل فأرى مصر وقد بذلت ما دعوتها إلى بذله من جهد في تعهد ثقافتها بالعناية الخاصة والرعاية الصادقة ، وأرى مصر وقد غفلت بما وعدتها بالظفر به فأنجذب عنها الجهل وانظلم العلم والمعرفة وشملت الثقافة أهلها جميعا ، فأخذ يحظه منها الغنى والفقر والقوى والضعيف والناهب والفاضل والناشيء ومن تقدمت به السن ، وتغلغل لاذنتها حتى بلغت أعماق النفوس ، وانتشرت نورها حتى أضاء القصور والدور والأكواخ ، وشاعت في مصر كلها حياة جديدة ، وانبعث في مصر كلها نشاط جديد ، وأصبحت مصر جنة الله في أرضه حقا يستكنها قوم سعداء ، ولكنهم لا يؤثرون أنفسهم بالسعادة ، وإنما يشركون غيرهم فيها . وأصبحت مصر كنافة الله في أرضه حقا يعز بها قوم أعزاء ، ولكنهم لا يؤثرون أنفسهم بالعزة وإنما يفيضون على غيرهم منها .

هذا الحلم الذي أملاه طه حسين في يوليو ١٩٣٧ ، أي بعد أن كتب فرح انطون حلمه بثلاثة وثلاثين عاما ، يلخص الأسباب التي جعلت منه هدفا للهجوم المركز ، بواسطة حرب الإطلام التي أخذت تناوش الاستنارة التي

أعوام ٧٣ - ١٩٧٩ من ناحية ثانية ، وهي الفترة التي تزامنت نهايتها مع إعلان قيام الجمهورية الإسلامية الشيعية في إيران ، وتأسيس « ولاية الفقيه » ، عام ١٩٧٩ .

ومن يتأمل إلحاح الهجوم والولع بتكفير طه حسين في السبعينيات ، لابد أن يسترجع إلحاح المديح والثناء عليه في الخمسينيات الصاعدة للمشروع القومي ، في الحقبة الناصرية ، حين كان تقدير طه حسين عملاً يتسابق إليه الجميع ، ومنهم من انقلب بزواوية حادة من الإسراف في المديح إلى الإسراف في الهجاء ، ومقارنة بسيطة بين ما كتبه « أنور الجندى » نفسه عن طه حسين قبل السبعينيات وفي منتصفها الثاني ، تدل على انقلاب الميزان ، وانتقاله من حال يفتيح عنها القُسط في المدح إلى حال يغيب عنها البر في الهجاء . وما بين مغايرة السياق التاريخي للخمسينيات والسبعينيات تقع علة الفرق بين تهجم أنور الجندى على العميد في كتابه عن طه حسين « في ميزان الإسلام » (عام ١٩٧٦) وامتناح فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي للعميد نفسه والثناء الحار الصادق عليه ، بنظم عمودي لالت ، قبل شهرين من مؤتمر بغداد في كرسى المكانة العالية لعبد الناصر في أول مؤتمر لعدم الانحياز ، وقبل الإعلان عن صفقة الأسلحة مع الاتحاد السوفيتي بأشهر قليلة .

وكان ذلك في يناير ١٩٥٥ ، حين ذهب طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، إلى المملكة العربية السعودية ، فثقله أمراء المملكة وشيعيها وأدياؤها بكل التقدير والإجلال ، وعلى رأسهم الملك فهد الذي كان وزيراً للمعارف يومئذ . وفي هذه الزيارة تبارى المسؤولون في إقامة الولائم وحفلات التكريم التي شكاه منها

اسهم في تأسيسها . ولا غربة ، والأمر كذلك ، في أن يوصف طه حسين بالكفر والإلحاد ، والمالعة والخيانة ، والدعوة إلى الجور والاحتطاط ، فهو تلميذ للبشرين وصنيعة المستشرقين في الهجوم على تراث المسلمين ، وداعية الانحلال بين الطلاب والمطالبات ، وشيطان الإلحاد الذي يوسوس في صدور المسلمين بما يشككهم في العقيدة والأزهرى الأباقي الذي أرمى في أحضان الفرنجة ، واللص الذي يسرق أفكاره من أساقفته « الخواجات » وغير ذلك كثير ، بدأنا نسمعه منذ السبعينيات ، حين أخذت سهام والحرب تنهال على رمز الاستتارة والتنوير ، من عشرات المقالات ، وما لا يقل عن عشرة كتب ، صدر أولها في القاهرة حين كتب أنور الجندى عن « طه حسين حياته وفكره في ميزان الإسلام » (١٩٧٦) وثانيها من الأردن حين كتب عبد السلام المحقصب كتابه « طه حسين مفكراً » (١٩٧٨) وثالثها في الدار البيضاء ، حين كتب نجيب التيهيكتي كتابه « المدخل إلى دراسة التاويخ والأدب العربيين » (١٩٧٨) .. إلخ .

ولا أريد حصراً للكتابات أو الكتب التي صدرت في الهجوم على طه حسين ، فالأهم لمت الانتباه إلى أن هذه الكتب والكتابات أخذت في التصاعد منذ السبعينيات ، بعد انتهاء الحقبة الناصرية بوزارة عبد الناصر (سبتمبر ١٩٧٠) وبعد وفاة طه حسين نفسه (أكتوبر ١٩٧٣) وفي إطار علاقات الوداق بين مجموعات الإسلام السياسي والحقبة الساداتية (١٩٧٠ - ١٩٨١) من ناحية ، وفي إطار النفوذ المتصاعد لما أطلق عليه فؤاد زكريا اسم « اليسار الإسلامي » أو « إسلام النقط » الذي واكب الطفرة في أسعار النفط بسبب المقاطعة النفطية العربية للغرب في حرب ١٩٧٣ ، ويبرز ظاهرة « اليسار دولار » ما بين

طه حسين في خطبه التي كان عليه أن يلقيها في هذه الحفلات . وفي إطار ذلك الاحتفاء ، أقام الأساتذة المصريون ، المدرسون في المملكة ، من أزهريين وغير أزهريين ، حفلاً لتكريم العميد المحتفى به . وفي هذا الحفل التي فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي (الذي كان ضمن بعثة الأزهري للتدريس في كلية الشريعة بمكة المكرمة) قصيدة عصماء طويلة ، نشرتها جريدة « البلاد » السعودية في الحادي والعشرين من يناير ١٩٥٥ (وانقلها عن وثائق أدبية نشرها عبد الفتاح أبو مدين ، رئيس النادي الأدبي في جدة ، بعنوان « العميد في الحجاز ») . وجاء في هذه القصيدة :

هو طه في خير كل قديم
وجديد على نبوغ سواء
وهو غريبٌ كل فكر حلال
أزهريُّ الحجى والاستقصاء
كرّموه وكرّموا العلم لما
كلّفوه صياغة الأبناء
يعامد البيان أنت زعيم
بالأمانات ، أريضى الأداء
لك في العلم ميداً ، طخّسني ،
سار في العالمين مسرى ذكاء
يجعل العلم للريعية جمعا
« مشاعا كالماء بل والهواء

○

يا فريد الأسلوب قد صفقه من
نغم سلسر شجى الغناء

كلمات كانهن الغوانى
يترقرقن في شفيف الكساء
كم قديم جلوته فتبدى
والعيا في تواضع الكبرياء
بك عزت حكومة النقد حتى
رهبته صناعة الإنشاء
ومن النقد فاض كل بيان
ومن النقد غاض كل هراء

○

سيدي إن لي إليك رجاء
قسي الذي قد حملت من أعباء
انشروا العلم ما استطعتم سيلا
فيه لا نذل للأعداء
يعامد البيان لا تحرم الأز
هرعونا بصائب الآراء
يلتقى فيه محدث وقديم
في جلائيتهما أعز النقاء
كم سقيتم من نبعه فاذكروه
ذاك بر الأبناء بالآباء
واصرفوا الناس عن مشار جدال
من مزايا شكلية الأزياء

هذا ما قاله فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي في طه حسين الذي كرّموا العلم به لما كلّفوه بتعليم أبناء الأمة . وبلغت الانتباه ما تدعو إليه القصيدة طه حسين من أن يصرف الناس عن الجدل في شكلية الأزياء ،

والقيم والمعتقدات ، والقضاء على الأخلاق والسلوك ، باسم التجديد ، فالحداثيون كفار زنادقة شذاذ ، مفلحون ، مجان ، خلعاء ، تنطق كتاباتهم بأصلاها « من نبات مزابل الحي اللاتيني في باريس ، او ازالة سموه في لندن » ، و « عليها شعار الشاذين من ادباء الغرب الذين لا يكتبون افكارهم إلا في أحضان الموسسات » . وقلل هذا الكلام هو « فضيلة الشيخ عوض بن محمد القرني ، فيما يصفه تقريره الرئيس العلم لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة السعودية .

والقائمة الحداثيين في هذا الكتاب تبدأ بعله حسين وعلى عبد الرازق وأحمد زكي أبو شادي ولويس عوض وأنور المعداوي ، وتمر بأسماء غالي شكرى ومحمد برادة وأدونيس وخالدة سعيد ومحمود العالم ويدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وجبرا ابراهيم جبرا ومحمود درويش وسبيع القاسم ونوفيق زياد ويوسف الخال وخليل حاوي وعبد الرحمن الشرفاوي وأحمد عيد المعطى حجازي وصلاح عيد الصبور ومحمد عفيفي مطر وعبد العزيز القفاص وغيرهم كثر ، وتنتهي القوائم بالسعوديين ، لتبلغ السلطات من سعيد السريحي ومحمد الشبيبي ومحمد الحربي وعبد الله الصبيخان وعبد الله الغدامي وغيرهم ، فالقائمة تكاد تحنو مدعى الأمة العربية ومفكرها ، ولا تبقى على أحد في رابع الكتاب بالتكفير ، وهو رابع يستلزم نوعا من التحليل السيكوباتي ليس هنا مجاله .

ويؤكد هذا الكتاب في الابع بالتكفير كتب أخرى تتحدث عن « الأدب الإسلامي ونقده » و « نظرية الأدب الإسلامي » في مواجهة نظريات الأدب الابتداعي الذي

وامتداح فكره الغربي (الجلال) وفكره العربي (الاصيل) ، وجمعه بين القديم والجديد (المحدث) . وقد اشادت القصيدة بأقام به المعيد من نشر الطم كائاه والهواء ، وما أنجزه من التقف الأدبي بما غطى على كل مراء لغيره . وكان ذلك في فترة تقارب اليرماض وقاهرة عبد الناصر ، وحلم الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، قبل أن تأتي نكسة ١٩٦٧ فتستبدل مشروعا بمشروع ، وحلما بأخر ، ومركزا بمركز ، فاختفى المبدأ الطحسني ويغدر طه حسين رمزا شائها للعقلانية المتقدمة ، والخلالة المصطفية ، والتتوير الذي أصبح محكوما عليه بالتكفير وعلى أهله بالزندقة والعمالة للصليبيين من الفرنجة ، فتبطل كفة طه حسين « في ميزان الإسلام » الذي صار يمسك به من يرمى كل ما يملكه طه حسين بكل ألوان التهم والنقائص .

وفي هذا السياق المتساعد ، من السبعينيات إلى الثمانينيات ، أخذنا نطلع كتباً من هيئة « الحداثية في ميزان الإسلام » لعوض القرني ، وهو كتب يستبدل بعله حسين تلاذحته ، وبفكره الذي وضعه أنور الجندى في الميزان (عام ١٩٧٦) فكر شيعة من المحدثين الذين يشهم عوض القرني « في ميزان الإسلام » بدوره (عام ١٩٨٨) . ولكن مع تقريره ، هذه المرة ، من « سماعة الشيخ عيد العزيز بن عيد الله بن بقر الرئيس العلم لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة العربية السعودية » . ويحدث للحداث ما حدث لعله حسين ، إذ يفتتح الكتاب ويختتم بالتكفير ، وي طرح المؤلف الحداثيين جميعا في حمأة « الانفصال الهائلة والسهام المسومة الموجهة للقضاء على الفضيلة والخلق والدين ، ويتههم بمحاولة « نيد الشريعة

يلاحظ دارس الأدب العربي الحديث أن هذا الأدب - بكل أجليبه - قد ازداد ثاثراً بالذاهب الأدبية الغربية منذ منتصف القرن العشرين الميلادى ، وتحوّل بعضه على يد « المتقربين » إلى دعوّات فاجرة وهجوم شرّس على العقيدة الإسلامية وتراثها ... بل إن النصارىة التى هزمت فى بلادها وعزلت عن الحياة دخلت بفضل الغزو الفكرى للكثف إلى إبتّاج عدد من ادبلّنا ... ومما يزيد الطين بلة ظهور أعمال أدبية تعبت بالقيم الخلقية التى يحرس عليها الإسلام عبثاً شديداً ... وتسوّع التحلل والنفسخ وتسعى إلى ترسيخه فى أعماق الشباب والشابات تحت ستار المشاعر العاطفية والحرية الشخصية .

هل مصادفة أن يزداد الكفر فى الأدب العربى الحديث ، منذ منتصف القرن العشرين ، أى منذ الخمسينيات ؟ هل مصادفة أن كل من يرميهم أمثال الكتاب السابق بالكفرهم مبدعو الأمة فى أزمة التنوير ، وزمن ازدهار المشروع القومى ؟ هل مصادفة أن كل من تحدث عن « العدل الاجتماعى » أو « الحرية » تلقى به هذه الكتب فى حظيرة الإلحاد ؟ وهل مصادفة أن هذه الكتب لا تقرأ النصوص سوى قراءة حرفية ، ظاهرية ، كأنها لم تسمع عن « المجاز » فى لغة القرآن أو « الرمز » فى الآداب والفنون ؟ وهل مصادفة أن « العقل » يبدو علامة البديعة فى هذه الكتب ؟ وهل مصادفة أن تركز هذه الكتب الهجوم على النصارى ، كأنهم ليسوا من هذه الأمة ؟ وهل مصادفة أن الحرية الاجتماعية التى لا تميز بين الرجل والمرأة ، كالدعوة إلى تحرير المرأة ، تقدروعة إلى « العفن والهبوط والنزوات الجنسية » ؟ ولماذا هذا

يفرخه الزنادقة المحدثون والحدثيون الشذاذ . وتلك كتب ازدهر تأليفها مع السؤفرة النفطية فى منطقة الخليج والجزيرة العربية ، وما صحب هذه الوفرة من توسع فى استجلاب الأساتذة (وغيرهم من الطوائف) من أقطار الوطن العربى الشرقية ، وترتب على ذلك تشكل طائفة نفعية من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا الوافدين للعمل من بلاد النفط ، طائفة تتوسل بادعاء الحفاظ على الإسلام للحفاظ على المكاسب الدلارية ، وتعان أنها تسعى « نحو نظرية للأدب الإسلامى » ، أو تكتب « مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى » ، على نحو ما يفعل أقرانهم بالطلب الإسلامى والمسرح الإسلامى وعلم النفس الإسلامى ، لإرضاء بنية الثقافة الاتباعية السائدة فى هذه البلاد . وعادة ، يقتل أصحاب هذه الكتب من أعداء الإسلام وخصومه من يزعمون محاربتهم ، ويولعون بتكفير المبدعين والمفكرين ، تملقا لمجموعات المثقفين التقليديين فى هذه البلاد من ناحية ، واستمالة لقلوب أولى الأمر ممن يسددهم تشجيع الدفاع عن الإسلام من ناحية ثانية ، فيزداد الهجوم بقدر حجم المكاسب ، « واللهى تفتش ألها » كما قيل قديما . وإذا استبدل هذه الطائفة من الكتاب « الدشداشة » بملابس « الاندية » ، تملقا لذوى « الدشدايش » ، فإنها تستبدل النظرة التقليدية الجامدة بالنظرة العقلانية الرحبة التى تملصها فى جامعاتهم الأصلية .

هكذا ، أصبحت فى مواجهة من يتحدث عن النظرية الإسلامية فى النقد الأدبى ، والأدب ، من حيث هى مجموعة من مفهومات أساسية موجودة ، فنتقرأ فى كتاب بعنوان « مقدمة لنظرية الأدب الإسلامى » ، من تأليف عبد الجاسط بدر ، ومصادر من دار المنارة فى جدة عام ١٩٨٥ ، ما يلى :

التهموس بالجنس ، دائما ، في هذه الكتب ، كانه العفريت المختبئ وراء كل سطر ؟ وهل مصادفة أن هذه الكتب تنطوى ، دائما ، على نظرة دنيوية للإنسان ، فتؤكد حاجته إلى من يقوده ويفرض عليه وصاياه من أول الأمر ؟ ولذا تبدو المرأة ، دائما ، في هذه الكتب مثارا للشهوة والغرائز ؟ ويأبؤس هذه المرأة لو أصبحت أدبية ، وألقت إبداعها على الناس سافرة الوجه مرسله الشعر ، فهذا هو الفجور الذى لا يختلف عن الرقص في « كباريهات » السكارى . وأخيرا ، هل مصادفة أن هذه الكتب تشمل بقوائم تكفيرها كل المبدعين العرب المتميزين تقريبا ، لكن مع استثناء دال ، وهو اسم مؤلفيها الوافدين إلى بلاد النفط لا يجريون على وضع اسم واحد من أبناء هذه البلاد في قوائم التكفير ، فدون ذلك خرط القاتل ، واحتمال فقدان مفاتيح البقاء ، فيظل ربح التكفير والتفسيق متجها ، دائما ، إلى مبتدعي البلاد غير النفطية ، الأباعد الذين لا يُرجى منهم نفع ولا يُشقى منهم ضرر .

— ٤ —

ولكن إذا استبعدنا جانب المنفعة في تأليف هذه الكتب إلى تأمل بنية خطابها ، وطرائقها في صياغة منطوقاتها الدلالية ، وجدنا ما يصل بينها وغيرها من الكتب التي يزن أصحابها المبدعين والمفكرين « في ميزان الإسلام » ، فاستراتيجيات القمع في أمثال هذه الكتب لا تتباين إلا في الدرجة ، والآليات العقلية التي تبني بها « الحاجة » واحدة في كل الحالات .

ولا يفصل مؤلفو هذه الكتب بين رأيهم والإسلام ، أو بين تأويلهم الخاص ونصوص الدين ، أو بين أغراضهم الشخصية ومقاصد الشريعة ، بل يقرمون

بالتوحيد بين فهمهم للدين والدين نفسه ، ويلغون المسافة بين تأويلاتهم والنصوص الدينية ذاتها ، فإذا هم إياها . بالمعنى الذى يوقع كل من يخالفهم في حجة المصمية ، ويحشره في زمرة الكافرين والجاحدين ، إلا من عصمته المصلحة أو رعيته المنافع المتبادلة . ويمثل هذه التقنية الاستهلاكية ، يحكم من يشاء تأويل النصوص الدينية ، ويصدر ما يشاء من أحكام التكفير والتفسيق ، ويرفع نفسه ليقدر قطب الفرق الناجية ، ويهبط بغيره ليقدر واحدا من أفراد الفرق الضالة . والإرهاب منسرب في هذه التقنية ، ومنسرب بها في أن ، من حيث المضمينة الضمنية التي تتلوى عليها ، بين أهل معصوم وأهلى مدان سلفا ، ومن حيث إيقاع المعرفة البليغية في جانب وحجبها تماما عن الجانب الآخر ؛ ومن حيث ما تقوم به من عملية تخييل ، تسبق الرؤية وتلغى عملها .

هذه العملية نراها في كتاب من مثل « كلمتنا في الرد على أولاد حارقنا » لنجيب محفوظ ، وقد صدر من القاهرة للشيخ عبد الحميد كشك . بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ١٩٨٨ ، حيث يتحول ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع في العنوان ، ويشتت ضمير المتكلم الجمع دلالة التعظيم للمفرد من ناحية ، ودلالة الإشارة إلى الجماعة التي يهتويها في إهاب من ناحية ثانية ، ويصل هذه الجماعة بالفرقة الناجية من ناحية ثالثة ، مطبقا بينها وبين الإسلام الذى يقدم بتأويل نصوصه من ناحية رابعة ، ويلقى من يخالف هذا التأويل في حظيرة الفرق الضالة ، والكفر ، من ناحية أخيرة .

ويتسرب إرهاب هذه العملية التخيلية من عنوان « كلمتنا في الرد على أولاد حارقنا » إلى الموقع التصويرى للعنوان في رسم صفحة الغلاف التى يتصدرها ملتح ،

وفي هذه العلاقات (السميوطيقية) من الدلالات ، يتجارب معنى القمع ما بين مجاورة عصا التأديب - ريشة الكتابة ، ومجاورة الإيذاء المادى العنوى للكلمة المنطوقة أو المكتوبة . ويفيض القمع المتضمن في هذه الثنائية . المتجاورة إلى قمع آخر ، مضمّن في الثنائية المتعارضة للقاعم /المقموع ، الأب البطريكي الخفي في مقابل الإبن المستسلم المذعور . وهى ثنائية يستجيب لها ما تنطوى عليه من مخزون لا شعورى ، خلفته أبنية الثقافة النقلية ، القائمة على التقليد والتقدس المطلق لبطريكية الآباء ، فنحن لا نزال نعيش في مجتمع بطريكي ، يبتعث رسم غلاف كتاب « كلمتنا في الرد على نجيب محفوظ » كل مخزونات الاشعورية في ترابطاته العلامية ، بواسطة العلاقة التمثيلية بين المتنى المتوعد الذى يرتدى طاقية (ويفترض إنه المؤلف - القاضي - عبد الحميد كشك) والافندى المذعور ، عارى الرأس (ويفترض أنه المؤلف - المتهم نجيب محفوظ) وهى علاقة تنطوى على رمزية الأعلى بالأدنى ، بمعانيها التى تتناقض بين القسامع والمقموع ، والقاضى والمتهم ، والتى يؤكدما رسم الغلاف بتضاد الارتفاع والحجم والملاحم واللون والزئ ، بين المتلقى وغير المتلقى .

وما يقوم به العنوان ورسم الغلاف ، في كتاب « كلمتنا في الرد على نجيب محفوظ » ، ليس سوى تهيئة للقارئ ، كى يتقبل الأحكام التى سيصدرها الكتاب على « أولاد حارتنا » وعلى مؤلفها ، فالكتاب ليس كتاب حوار بل كتاب تأديب ، والقمع الذى يفترض صفحة غلافه وعنوانه ينتقل إلى فصوله ، فنواجه - منذ الفصل الأول - إدانة « أولاد حارتنا » بأنهم قمع « جعلت من الشيوعية الماركسية والاشتراكية العلمية بديلا للدين » ، و « من الاشتراكية العلمية بديلا

تغطى رأسه طاقية بيضاء ، ناصعة البياض ، ويصينه عصا تأديب طويلة ، على هيئة ريشة للكتابة ، رأسها رأس حربى مذهب ، وبشماله كتاب قانى اللون ، عليه كلمة الصفة « كريم » الدالة على القرآن . وإمام المتكى يقف (رسم) نجيب محفوظ متصاعرا ، حسيروا ، عارى الرأس ، مكتف اليندين ، لا شيء في يمينه أو شماله ، مذعورا كالطفل الذى يتلقى العقاب من أبيه الذى يخفيه على جرم ارتكبه . وأسفل قدمه ورقة ملقاة كالذئب ، كالخطيئة ، يبدو كما لو كان يحاول إخفاها بقدمه ، فهى جسم الجريمة التى اقترفها . والورقة مكتوب عليها نويل ١٩٨٨ .

والثنائية التى تقابل بين عصا التأديب (رمح الكتابة) في يمين المتلقى والمصحف في شماله ، ثنائية دالة ، بالمعنى العلامتى (السميوطيقى) فهى ثنائية يرتد ثنائيتها (المصحف) إلى أولها (عصا التأديب) فتغدو حركة العصا المتأهبة للعقاب ، في اليمين ، راجعة إلى علتها التى يرمىء إليها ما يحمله المتلقى في شماله (المصحف) . ويتسرب دلالة التأديب من العصا إلى ريشة الكتابة ، فتغدو الريشة سنان رمح ، رأس حربى ، فتتصل دلالة المخاطبة بالتوبيخ ، والكلام بالتأديب ، وتوهمى الدلالة المتصلة للتأديب إلى دال الكلمة التى تكتبها الريشة - الحرية ودلول الجرح الذى تسببه الكلمة - النصل ، فى سياق يصل الإيذاء العنوى بالإيذاء المادى فى الدلالة المزدوجة للفعل « كلمة يكلمه ظلما » أى جرحه بالمصالح أو بالكلام ، أو جرحه على سبيل الحقيقة والمجاز ، على نحو ما تأوّل بعض المفسرين المعنى المزدوج لدلالة فعل « الكلم » من الآية : « إذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض تكلمهم » [٨٢ / النمل] .

لألوهية . أضف إلى ذلك أنها قصة . **رُفِعت** ...
يوثنيات اليونان وإبلاحيات **الرومان** وحيث **الماسون**
و**الحلذ إخوان** ، **ماركس** . وتحاول . أن تحقق هدف
البروتوكول الرابع ل**الحكام** . **صهيون** الذى يقول :
يحتج علينا أن ننزع فكرة الله . وعندها يصير المجتمع
منحلاً ومبغضاً من الدين .

هذا النوع من الخطاب يقوم على عملية تخييل
تتحرك بين ضمائر ثلاثة : قطبها الفاعل ضمير المتكلم ،
أو المفرد بصيغة الجمع الذى يتحد مع الدين ، فيبدو كأنه
إياه . فإذا تحدثت الإسلام من خلاله ، وإذا نطق
نطق الإسلام بنطقه ، فهو لا يريد على سفسطائية نجيب
محفوظ ، مثلاً ، بل القرآن الكريم هو الذى يريد على
سفسطائية محفوظ . أما الضمير الثانى فيقع موقع
المفعولية ، وهو ضمير مزدوج ، إذا أفرد فهو يشير إلى
القارئ الذى علاقته بالمتكلم علاقة الأدنى بالأعلى ،
المأمور بالأمر ، أو المنصوح بالنصائح ، وذلك فى منطوقات
من مثل :

« وانصتكم ... بل إنى أكرر للنصح إن قرأ
ما بين سطوره لترى ماذا تخفى الألفاظ وراءها
من حقد دفين على الإسلام عقيدة وشريعة ، وقد
سرى هذا الحقد سريلن الغار فى الحلفاء والسلم
الزفاف فى الإحشاء »

وصياغة العبارات تتضمن الإجابة عن نتيجة فعل الأمر
المضمر ، كما لو كانت الصياغة تؤاد الاقتناع القليل
للقارئ . الخطاب ، وتقترنه عليه قريناً . وتلب
التشبيهات دورها الذى يؤك سحر ألجورة ، حيث تنتقل
عدوى القبح من المشبه به إلى المشبه ، ويقوم التشبيه
بعملية تقبيح ترفع التصديق فى نفس القارئ . - الخلقى ،

وتسبق بالانفعال رويته . أما إذا انقلب ضمير المخاطب
المفرد إلى جمع ، فإنه يتحول إلى السلطة التى يتوجه إليها
ضمير المتكلم ، مطالباً بإيقاع أقصى العقوبات على المؤلف .
المتهم ، سواء كانت هذه السلطة هى جموع المسلمين ،
أو الحكومة ، أو السلطة الدينية ممثلة فى الأزهر وعلمائه .
وعندئذ ، تندرج لهجة الخطاب على هذا النحو :

« نقول للأزهر ومفكرى عالمنا الإسلامى
وقبائدتنا : لا تستسلموا لأن الرجل فأن بجائفة
نويل ، وليكن الأزهر أزهرًا ، لا تحنوا رؤوسكم
للعواصف ، ثلثوا بانه ثم بالمسلمين يسمعونكم
فلا تهنوا ... ونقول للمسلمين بمصر : اليس
جديراً بضاً مع توالى الحن أن ننقى فى فكرنا
وكتابتنا كل ما يفضض الله علينا ؟ »

وهنا ، يلعب التلويع بفضب الله دوره المصاحب فى
إيقاع التصديق بمنطوق الرسالة اللغوية ، وتبتعت الدوال
أبنية الثقافة التى يظلب عليها التسلط ، وانساق المعرفة
التي تسودها الطاعة ويظللها الخوف من غضب الله .
ويدل أن تتركب الصيغ اللغوية لتخاطب العقل فإنها
تخاطب الانفعال الجمعى ، وتثير عنف الاستجابة الآلية
بتركيبتها الإنشائية ، فينعكس على القراء القمع الذى
يولده ضمير المتكلم ، أو ينتقل من خطابه إلى استجاباتهم .

أما الضمير الثالث فهو ضمير الغائب الذى يشير إلى
موضع الخطاب ، نجيب محفوظ وروايته . وإن تنفى
الإشارة بالفياب موضوع الخطاب من الحضور ، فإنها
تنفى عنه إمكان أن يتحول إلى فاعل ، مواز للفاعل
المركزى ، فى حوار ، وليس فى خطاب أحادى الجانب .
وإذا كان ضمير الغائب يخرس المتهم فلا ينطقه ، فى
الكتاب ، ولا يسمعت صوت دفاعه ، فإن فعل النفى نفسه

إلى جبل يعصمني من الماء فإن الإسلام سيرد
عليه قاتلاً : لا عاصم اليوم من أمر الله .

وماذا يبقى بعد ذلك ؟ لقد صدر الحكم من قبل أن يبدأ
الكتاب ، وتم ترويق العقوبة من صفحة الغلاف ، وأبدأ
الكتاب بالتكبير وانتهى بالتحذير للجميع . وتولت عملية
التخيل تحويل أداة الكتابة إلى عصا للتأديب ، وتحولت
عصا التأديب إلى خربة أجهت إلى المتهم المذعور الذى
تحول ، بدوره ، فى علاقات التوبيخ التى يحلقها
التشبيه ، إلى لا شيء . وأن يلتفت أحد فى دوامة قمع
الخطاب إلى الفتوى بغير علم فى تقنيات الأدب ، وإلى
الجهل بطرائق تفسير رموزه ، وإمكان وجود تفسير مخالف
لما توهمه المؤلف ، فلن يدع هذا الخطاب لأحد مجالاً للقول
بأن الأدب حمال أوجه بطبيعته ، وأن أدبيته لا تلتاق
المعاني المتعددة والتفسيرات المغايرة ، فذلك قول يقمعه
الخطاب الذى يعمل على إلفاء الروية ابتداءً ، ويوقع
المخالفين فى منطقة الكفر بداهة ، فيبعث الذعر فى نفوس
الجميع : المستمعين - المخاطبين الذين ينتابهم الذعر لما
يصفه الخطاب من أفعال كفر فى رواية لم يقرأوها والمبدعين
الذين يسقط عليهم سيفه الاتهام فى رواية أبدعها وأجه
منهم . وليس ذلك سوى القمع فى أوضح صوره اللغوية .

- ٥ -

هل يمكن أن يدخل نجيب محفوظ ، والأمركذلك ، فى
حوار مع أمثال الشيخ كشك ؟ وهل يمكن أن نمضى فى
المقارنة بين الحاضر الذى نعيش فيه ، من حيث العلاقة
التي يتعارض بها نجيب محفوظ مع الشيخ كشك ،
والجادثيين مع عوض القرني ، ومن حيث الكيفية التي
ينتظر بها المتحدث باسم الإسلام إلى المفكر المبدع نظرة

يصل المنهم وكتابه بما يستقبح ذكره ، ومن ثم تأكيد
موقعه فى دائرة الكفار ، أعداء الإسلام ، الذين لابد من
حربهم وقتالهم دفاعاً عن الإسلام . وهنا ، نعود إلى المفرد
بصيغة الجمع ، فتمتثل إنشائية الخطاب الصادرة ،
ويشير إلى موضوعه الغائب بما يستقبح ذكره ، وذلك فى
علاقات مشابهة أخرى تنقل عدوى التقييع من المشبه به
الحاضر إلى المشبه الغائب ، فتتأكد تهمة نجيب محفوظ
فى النيل من الإسلام ، ولكن فى علاقات مشابهة مضمنة ،
تجعل من فعل النيل (الرمى) من الإسلام شبيهاً بما هو
أقل من البعوضة فى التشبيه التمثيل التالى :

إن العالم كله من شرقه إلى غربه لو اجتمع
لينال من الإسلام مغمراً أو طعنة فإن مثله مع
الإسلام كمثل بعوضة وهذابة سقطت على نخلة
شمام فنخلع الرقاب عند نراها فلما أرادت أن
ترحل قالت : أينها البعوضة ما شعرت بك حين
سقطتى على فكيف أشعر بك وانت راحلة عنى
(كذا) .

وبإمثال هذا التشبيه المضمر يكتمل التمثيل ، وتتغلق
دائرة التأديب . وتقدم الصيغة الإنشائية بإيقاع الاتحاد
بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب فى مقابل ضمير الغائب ،
وتتم مباركة هذا الاتحاد بالدوال اللغوية التى تلوح بالدولة
الدينية القادمة بأعلام الإسلام ، الإسلام الذى يحاول
أعداؤه ، أمثال نجيب محفوظ ، تصويب سهامهم إليه .
ولكن !

« نسى هؤلاء لو تناسوا أن سفينة الإسلام
سنتقل تمخر عباب الماء وتجرى فى موج كالجبال
مهما عوت السحاب ، ومهما ارتفعت أصوات
اليوم والغريان ، فمن ركبها نجا ومن قال سآوى

الأعلى إلى الأدنى ، دائماً ، والقاضى إلى المتهم ، والمؤمن إلى الكافر ، وبين الماضى الذى كان يفرح فيه الإمام محمد عبده رئيس جمعية إحياء اللغة العربية بترجمة إيليلادة هوميروس ، فيقرّظ المترجم ، ويسهم فى الإحتفاء به ، أو الماضى الذى كان يتناظر فيه الإمام محمد عبده مفتى الديار المصرية مع فرح انطون المفكر ، ولا يقع بينهما ما يخل بالعلاقة بين المتحاورين ، فلا يهدد المفتى نظيره أو يتوعده ، أو يصادر حقه فى التعبير ، أو يطالب الحكومة بمصادرة مجلته أو كتابه : أو يستغل سلطته الدينية فيؤلب عامة المسلمين عليه ، بل يعضى فى المحاوراة ثلاثة أشهر تقريباً ، ريزنا ، هادنا ، صبوراً ، لا يملّ من التعليق ، ولا يضيّق صدره برديد مفاظره ، ولا يتلون خطابه ، أو يسبق بسوء الظن أقواله .

من المؤكّد أن المقارنة ليست فى صالح إيماننا . وهى إن دلت على شيء فإنما تدل على أنّنا ننتقل من عصر يبيع حق الاجتهاد لكل قادر عليه ، إلى عصر ترميه مجموعات سياسية ، تطابق بين رايها والدين ، وتعلن احتكارها

للمعرفة الدينية ، فتعطى صكوك الففران لمن تشاء ، وشهادات التكفير لمن تريد ، وتقتى فيما تعلم وما لاتعلم ، وتسمى إلى أن تنتقل بالاجتماع كله من التسامح إلى التعصب ، ومن المجادلة بالتي هى أحسن إلى الإرهاب بالتي هى أقمع ، ومن مخاطبة العقلاء إلى كل ملة ودين ، إلى تآليب عامة المسلمين وإثارة الشباب بأساليب التخيل .

هل نصل هذا الانتقال بما أشار إليه الإمام محمد عبده نفسه ، فى حوار مع فرح انطون ، عندما أكد أن الجمود وإلغاء العقل والحجر على الاجتهاد علامات على سيادة طبائع الاستبداد فى المجتمع ؟ إن الأمر كذلك بالفعل ، فطبائع القمع تنسرب كالماء والهواء ، هذه المرة ، وتحل محل الإنسانية الجديدة التى كان يحلم بها فرح انطون ، ومحل مستقبل الثقافة التى كان يحلم بها طه حسين والتى سنظل نحلم بها ، وندافع عن الحلم بها ، فالحلم جنين المستقبل ، وبداية النور الآتى من وراء الإظلام .

الابداع مدخل إلى التعليم

وهندسة القديس تستند إلى مقدمات البرهان على نحو ما هي واردة عند أرسطو ، وهي ثلاثة أقسام : مقدمات أولية بالاطلاق وتسمى « علومًا متعارفة » ، مثل مبدأ عدم التناقض والثالث المرفوع والعلية ومقدمات تسمى « أصول موضوعية » ليست أولية ، ولكن المتعلم يسلم بها عن طيب خاطر .

ومقدمات تسمى « مصطلحات » يطلب إلى المتعلم التصليم بها فيسلم بها مع عتاء في نفسه . ويفضل مبدأ عدم التناقض - وهو أساس منطق أرسطو - لم يجرى احد على التفكير في نقض هندسة افلاطون ، لأن هذا المبدأ يعني أنه إذا كانت الصداقة فإن نقضها لا كاذبة ، ومن ثم يتمتع التفكير في هذا النقيض ، على أن رقم من أن المصادرة الخامسة - ، للعرفية ، بمصادرة التوازي ، تتطوى على تناقض لم يستطع علماء الرياضيات رفعه . ومع نشأة الفلسفة الحديثة ظهر منهجان أحدهما من

ثمة علاقة عضوية بين المنطقات التاريخية للحضارة الإنسانية ومنهج التفكير ، مثال ذلك : مع نشأة الفلسفة عند اليونان أسس أرسطو علم المنطق . وهو علم قوانين الفكر بغض النظر عن موضوع الفكر . وعلى ذلك فهو علم يتعلم قبل الخوض في أي علم آخر ليُطَمَّ به أي القضايا يطلب البرهان عليها ، وأي برهان يطلب لكل قضية . ومن هذه الزاوية فإن المنطق هو إله المعلم (لورغنتون) واستنادا إلى هذا العلم أسس القديس علم الهندسة في كتابه « المبادئ » . وجاء تأسيس هذين العلمين من غير فكر أسطوري . لموضوع المنطق أفعال العقل الثلاثة : التصور ، والحكم ، والاستدلال .

ولهذا جاءت كتبه المنطقية مؤرعة أولا إلى ثلاثة أقسام : كتاب « المقولات » في التصورات ، وكتاب « العبارة » في الأحكام ، وكتاب « التحليلات الأولى » في الاستدلال . ومن البحث في الاستدلال ألف أرسطو ثلاثين كتاب : « التحليلات الثانية » و « الجدول » و « الاغليط » .

تأسيس بيكون ، والأخر من تأسيس ديكرت . مصدر
 بيكون كتابا بعنوان « الأورغانون الجديد أو مصدر
 المصادقة لتأويل الطبيعة » (١٦٢٠) وهو منطق
 جديد يضع أصول الاستكشاف العلمي . القسم
 السلبي منه يدور على مصدر الأوهام الطبيعية في
 العقل وهي أربع : « أوهام القبيلة » وهي ناشئة من
 طبيعة الإنسان حيث العقل مرآة كاذبة لأنه يشوه طبيعة
 الأشياء وذلك بالخط بين طبيعته وطبيعتها . و « أوهام
 الكهف » ، وتعني أن لكل فرد كهف يشوه نور الطبيعة
 بسبب التربية ، ويسبب سلطة أولئك الذين يزعمو الفرد
 بهم . و « أوهام السوق » وهي ناشئة من سوء اختيار
 اللفاظ الذي يقضي إلى مناقشات بيزنطية . و « أوهام
 المسرح » تنسرب إلى عقول البشر من قبل معتقدات
 الفلاسفة .

هذا عن القسم السلبي من المنطق الجديد . أما عن
 القسم الإيجابي منه فهو المنهج الاستقرائي الذي ينشد
 التحكم في الطبيعة واستخدامها في منافعنا .

أما ديكرت فقد أصدر كتابا بعنوان « مقال في المنهج
 لإجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم
 يليه البصريات والأثر العلوية والهندسة » ، وهي
 التطبيقات لهذا المنهج ، (١٦٢٧) . ولهذا المنهج أربع
 قواعد أهمها القاعدة الأولى « لا اسم بشئ إلا أن أعلم
 أنه حق » ، وقد قبل من هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية
 لأنها عبارة عن إعلان حرية الفكر ، وإسقاط كل سلطة .

وفي القرن العشرين يشيع مصطلح جديد هو « التفكير
 الجديد » ، أو نهج جديد في التفكير ، في مجال الحياة
 السياسية . والسؤال إذن : ما هو هذا المنهج الجديد ،
 أو بالأحرى هذا المنطق الجديد ؟ ومن أجل تحديد هذا
 المنطق ينبغي النظر في مبررات صياغة هذا المصطلح

جديد . وتحديد هذه المبررات من تحديد روح العصر ،
 وتحديد روح العصر من تحديد مظاهر العصر . والمظاهر
 متعددة يأتي في مقدمتها تيار علمي ينشد إلغاء الحدود
 بين العلوم . وقد تبني هذا الإلغاء ، في الثلاثينات من هذا
 القرن في كمبرج فلسفاشوسونفريق من العلماء كان
 يجتمع مرة كل شهر ، برئاسة العالم الفيزيائي المكسيكي
 أرتورو روزنبلوث Arturo Rosenbluth ، ثم انضم
 إليه عالم الرياضة الأمريكي نوربرت وينر Norbert
 Weiner الملقب بابي السيبرنطيقا ، وقد وجد كل من روز
 نبلوث ووينر أن الآلات تعمل على نحو ما يعمل الجهاز
 العصبي ، وأن نظرية الاتصالات عند علماء الرياضة
 تسهم في دراسة دماغ الإنسان . وبذلك تتداخل العلوم
 البيولوجية والرياضية فينشأ عن ذلك علوم جديدة تسمى
 « علومًا بينية » . وقد كان فاصدروينر كتابا يصف فيه
 علما جديدا بعنوان « السيبرنطيقا : التحكم والاتصال
 في الحيوان والآلة » (١٩٤٨) . ولفظ سيبرنطيقا
 مشتق من اللفظ اليوناني Kubernetes ويعني ربحان
 السفينة ولفظ « الحاكم » Governor مشتق من نفس
 الجذر اليوناني . وقد سلك وينر هذا المصطلح لسببين :
 السبب الأول مرهود إلى بحث للعالم الفيزيائي جيمس
 كلارك ماكسويل (١٨٣١ - ١٨٧٩) بعنوان نظرية
 « التحكم » ويتناول التنظيم الذاتي أو ميكانيزم التحكم
 Feedback mechanism وكان جيمس وات - مخترع
 الآلة البخارية - (١٧٣٦ - ١٨١٩) قد أطلق لفظ
 « التحكم » على ميكانيزمات التحكم . والسبب الثاني
 مرهود إلى أن ميكانيزم قيادة السفينة هو أفضل ميكانيزمات
 التحكم . وللفظ السيبرنطيقا تمت صناعة الكومبيوتر .

وفي عام ١٩٨٢ ظهر على غلاف مجلة Time عنوان مثير
 « إنسان عام ١٩٨٢ » . ولم يكن إنسانا بل آلة تسمى

الشاذ ، وسائر المظاهر العقلية الغربية إلى تأثير قوى خفية تفوق القوى الطبيعية ، فلم يميزوا بين الحكيم والمجنون . فلفظ « مانيا mania » في اللغة اليونانية القديمة ، يشير إلى مجلس المبدع ، وهياج المجنون . ومع ذلك فثمة فارق جوهري بين المبدع والمجنون ، أو بالأدق بين الإبداع المسمى والإبداع المرضي . وهو أن الفعل المبدع السوي يقضي بالضرورة إلى التأثير في الواقع . أما المبدع المريض فهو عاجز عن الفعل المؤثر . هذا بالإضافة إلى أنه من غير إبداع ما كان للإنسان إلا أن يظل يقاتل الكلا ، والأسماك النيتة ، ويهيم على وجه العمود مثل القرويد . ولكنه ليس كذلك . إنه حاسل على قدرة مجاوزة البيئة من أجل تغييرها .

وهذه المجاوزة ليست ممكنة من غير قدرة العقل الإنساني على تكوين علاقات جديدة تتجاوز العلاقات القائمة ، وتحدث تغييرا في البيئة . وهكذا استطاع الانسان أن يتجاوز « أزمة الطعام » التي واجهته في عصر الصيد ، وذلك بإبداع التنكيك الزراعي من أجل تكيف البيئة طبقا لحاجته بدلا من أن يتكيف هو مع البيئة كما كان الحال في عصر الصيد . ومن هنا يمكن القول بأن الإبداع هو المدخل إلى الحضارة ، وقد آن الأوان لكي يكون الإبداع هو المدخل إلى التطعيم .

والسؤال الآن :

ما العمل لكي يكون الإبداع هو المدخل إلى التعليم ؟

علينا أولا التفرقة بين الإبداع كمهارة تعليمية مرسومة في نهاية سلم المهارات ، وبين الإبداع كمحور المهارات ، والاحتياز إلى أي من الطرفين يستلزم تعريف الإبداع . إن الإبداع هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة تحدث تغييرا في الواقع ، وهذه العلاقات الجديدة ليس في الإمكان تكوينها من غير عقل نافذ لعلاقات قائمة . أي أنه من غير

« الكومبيوتر » تنبؤ بثورة هي ثورة الكومبيوتر تدور على صناعته « عقل صناعي » « يدلل ويبرهن . وبفضل هذا العقل نميز بين المعلومات والعرفة ، من حيث أن المعرفة هي معلومات قد صيغت وآتت وتغيرت وأحدثت تأثيرا في الواقع . ومن هذه الزاوية المعرفة قوة . وهي عبارة سبق أن قالها بيكون ، ولكنها لم تتجسد إلا في ثورة الكومبيوتر . وبذلك تصبح المعرفة قوة إفتاحية تحدث تغييرا في مفهوم قوى الإنتاج التي أشار إليها آدم سميث في كتابه « ثروة الأمم » . فقوى الإنتاج ، عنده ثلاث : الأرض ، والعمل ، ورأس المال . وفي تقديرى أن العمل في ضوء مقولة « المعرفة قوة » هو العمل العقل ، وبالتالي لعمال المستطيل هم عمال عقلين أو معرفيين . ومن ثم يمكن القول بأن « المعرفة تحكم » وهي عبارة وضعها دانييل بل على غلاف كتابه بعنوان « يزوغ مجتمع ما بعد الصناعي » .

خلاصة القول أن العلوم البيئية ، وثورة الكومبيوتر ، وقوة المعرفة ، ظواهر جديدة تنطوى على منطق جديد يمكن تسميته « منطق الإبداع » . وقد يبدو أن ثمة تناقضا في الحدوث بين المنطق والإبداع ، يدعى أن المنطق ينص على القواعد ، والإبداع ينص على الخروج على القواعد . بيد أن هذا التناقض يزول بزوال الوهم الدائر على أن الإبداع ظاهرة نادرة مرتبطة بالعنصرية ، والعنصرية سر غامض . أو أن الإبداع قد يقضى إلى العصاب على نحو ما ينهض فرويد . يقول فرويد : « ثمة أربعة مظاهر تتميز بها الشخصية الفذة لدوستوفسكى : وهي أنه فنان مبدع ، وعصابي ، وأخلاقي ، وخاطي » . أو على أن ثمة علاقة عضوية بين الإبداع والمجنون . وعلى الأخص مرض الشيزوفرينيا (الفصام) وفي تقديرى أن هذه الأوهام هي صدى لماض بعيد . فقد أرجع العلماء جميع ألوان السلوك

البحث عن الجديد ليس شمة مبرر للنقد . ونقد العلاقات القائمة لا يتج إلا في إطار الثقافة التي أفرزت هذه العلاقات ومن هنا يمكن القول بأنه ليس شمة انفصال بين العلم والثقافة . ولكن شمة تناقض بين العلم من حيث هو لإبداع ، والثقافة من حيث هي معرق للإبداع ، لأنها تمثل واقعا مستقرا ، وهي من أجل ذلك تطوى بالضرورة على محرمات ثقافية يمتنع معها تطويرها . وتاريخ العلم شاهد على ما نقول . مثال ذلك جليليو . ففي المقدمة التي كتبها اينشتين لكتاب جليليو بعنوان « حوار عن نسقين كوين رئيسيين » يكشف لنا فيها عن العلاقة المتوترة بين الإبداع والثقافة . يقول عن هذا الكتاب إنه منجم من المعلومات لكل من يهجم التاريخ الثقافي للعالم الغربي ، وتأثيره على التطور الاقتصادي والسياسي . إننا أمام إنسان له إرادة قوية ونكاه وجسرة ، وممثل للتفكير العقلاني في مواجهة أولئك الذين يحافظون على سلطانهم ويدافعون عنه ، معتمدين في ذلك على جهل الشعب ، وصلاية المعلمين الذين يرتدون عباءة الكهنوت . وهو قادر ، بفضل ما أوتي من موهبة أدبية خارقة ، على مخاطبة متلقي عصره بلغة واضحة وقوية للتغلب على التفكير الأسطوري الدائر على مركزية الإنسان لدى معاصريه ، وللعودة بهم إلى ممارسة الأسلوب الموضوعي الذي يعتمد على مبدأ العلية . هذا الأسلوب الذي فقدته البشرية مع انهيار الثقافة اليونانية . وأغلب الظن أن الشلل الذي أصاب العقل ، في القرن السابع عشر ، بسبب للثرات المتحجر للعصر الوسيط ، انتهى إلى الحد الذي لم تعد فيه التقيد بالثقة حول التراث العقلي قادرة على الصمود ، سواء كان جليليو أو لم يكن .

ويبين مما تقدم أن شمة توترا حادا بين الإبداع العلمي والثقافة القائمة . أو بين هذا الإبداع والدوجما المستندة إلى السلطة . وفي زمن جليليو كان التشكك في صفق الآراء

التي ليس لها سند سوى السلطة كقيل بإعدام صاحبه . ولهذا فالسألة الهامة هي في كيفية تعامل المبدع مع أصحاب الدوجما . وفي كتاب « الحوار » يحاول جليليو تجنب الصدام مع الآراء موضوع الخلاف ، والتي تسمح بتدخل محكم التفكير ، وذلك بأن يبدو ، ظاهريا ، أنه مع النظرية المعتمدة مع أنه ، في الحقيقة ، ليس موافقا على هذه النظرية . ومع ذلك فإن محكمة التفكير لم تسترح إلى هذه المراوغة وقدمته للمحاكمة . هذا مثال يبين ضرورة الكشف عن البعد الثقافي للإبداع العلمي حتى يمي الطالب العلاقة بين الإبداع وتغيير الثقافة . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأنه إذا كان الإبداع هو المنبع للثقافة ، فهو بالضرورة المحور الذي تدور عليه مهارات التفكير . ومن ثم فهذه المهارات لن تكون مطروحة على النحو الذي نراه في أدبيات علم النفس والتربية . واجتريء من هذه المهارات ثلاث مهارات لادل على ما أقول ، وهي : « حل المشكلة » و : « تكوين العلاقات » و : « التفكير الناقد » .

ولنبدا بمهارة « حل المشكلة » . والمطلع على أدبيات هذه المهارة يلحظ أن شمة انفصالا بينها وبين التفكير الإبداعي ، فعلم النفس المعرفي لا يشغل بشكل صريح وواضح بتناول التفكير الإبداعي من حيث هو كذلك . وعلم النفس التجريبي تظل أبحاثه من قضية التفكير الإبداعي . وأغلب الظن أن هذا الخلو مرده إلى الربط بين البعيرة والإبداع . وهذا الربط واد ابتدءا من الفلاسفة حتى جيلفورد . فهؤلاء جميعا يسلمن بأن التفكير الإبداعي عن شأن الأذنان . بل لقد ذهب البعض إلى فحص البعيرة العابرة من أمثال اينشتين لتحديد منطقة الإبداع في الدماغ .

ومع ذلك فانا نثير السؤال الآتي :

هل في الإمكان القول بأن « حل المشكلة » هو في صميم العملية الإبداعية ؟

متغيرة على الدوام ومع ذلك فالأنواع ثابتة . فبدأ في يوليو ١٩٣٧ ، أى بعد عشرة أشهر من عودته إلى إنجلترا بكتابة مذكرات عن « تغير الأنواع » . وفي سبتمبر ١٩٣٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعي في عملية التطور . وقد أسهمت في توضيح هذه الفكرة قراءته لكتاب مالتوس عن « السكان » ، ولكنه في يوليو ١٩٣٨ كان قد انشغل بقضايا سيكلوجية تتعلق بتطور الإنسان ، والعقل ، والانفعالات ، والسلوك ، ومن ثم بزغت في ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور . وكل ذلك حدث قبل تأليف كتاب « أصل الأنواع » وقبل سبتمبر ١٩٣٨ عندما كان يقرأ نظرية مالتوس التي أفضت به إلى أهمية الانتخاب الطبيعي . وبعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس الشق العلمي الذي يضم كل هذه الشذرات ، ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الهين ، فقد استغرق سنوات عديدة .

ويبين مما تقدم أن داخل العلوم يقضى إلى تكوين علاقات جديدة التي تقضى بدورها إلى تأسيس نسق جديد . بيد أن هذا التكوين لا ينشأ إلا استناداً إلى الكشف عن « تناقض ما » وهذا التناقض يستدئ إلى تفكير ناقد مهياً لعدم التسليم بما هو قائم ، ومن ثم لمجاورته . ومن هنا يمكن القول إن التفكير الناقد هو في صميم التفكير المبدع .

وهكذا يبين مما تقدم أن النظر إلى الإبداع كمحور للعملية التعليمية من شأنه أن يغير من مهارات التفكير التقليدية ، بل من شأنه أن يغير من أسلوب التدريس ، وأسلوب تأليف الكتاب والتقويم .

أما الاكتفاء بوضع الإبداع في نهاية سلم المهارات فيعني أنه معادل للزائدة الدودة ، التي ليس لها علاقة جوهرية مع باقي الجسم .

إن مهارة حل المشكلة تعنى أن ثمة مشكلة ، وثمة حلاً . ولكن هنا ثمة سؤال لابد أن يثار : هل أية مشكلة لها حل . قد تكون المشكلة زائفة ، ومن ثم يصبح البحث عن حل من غير معنى بهذا الزيف هو بحث عن وهم . والكشف عن زيف المشكلة هو في حد ذاته إبداع ، وإبداع الوضعية المنطقية يمكن في الكشف عن زيف المشكلات الميتافيزيقية . وثمة سؤال آخر لابد أن يثار : هل الحل يمكن في المشكلة ؟ للجواب عن هذا السؤال نثر مسألة إبداع الهندسات اللائقيدية . فقد تم هذا الإبداع بفضل عدم القدرة على حل المشكلة الخاصة بهندسة أفقليدس ، والخاصة بالمصادرة الخامسة التي تنطوى على تناقض ، والتي لم يستطع العلماء حلها ، فابتدعوا هندسات أخرى تسمى بالهندسات اللائقيدية ، وفيها بدائل لمصادرة التوازي عند أفقليدس .

وفي هذه الحالة يكون من الأفضل القول « حل الإشكالية » بدلاً من « حل المشكلة » لأن لفظ « الإشكالية » تعنى أن القضية قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة . وهى لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة . هذا التناقض هو الدخول للإبداع . ومن أجل التوضيح نأتى بمثال من فكر داروين . فأتثناء رحلة « البيجل » في الفترة (١٨٣٦ - ١٨٣٩) سجل داروين ألفاً من الصفحات كمذكرات علمية . وقد خلت هذه المذكرات تقريباً من الإشارة إلى مفهوم « التطور » إذ كان منشغلاً بمسائل جيولوجية ، وكان مقتنعاً بأن ثمة نظاماً طبيعياً ثابتاً ومتسقاً ، الكائنات العضوية فيه متكيفة مع بعضها البعض من جهة ، ومتكيفة كلها مع البيئة الطبيعية ، ولكنه عندما قبل النظريات الجيولوجية الدائرة على نظام متغير في العالم الطبيعي ارتأى أن ثمة تناقضاً على النحو الآتى : كل نوع من الأنواع الحية يتكيف مع بيئته ، ولكن البيئة

أثر المرأة فى اللغة

كتب إبراهيم عبد القادر المازنى مقالة عن «المرأة واللغة» ونشرها بمجلة «المجلة الجديدة» عام ١٩٢٤ وليس عام (١٩٣٤) كما ذكرت بيليجرافيا حمدى السكيت ، لأن مقدمة محاضرة المازنى التى ألقاها بعد ربع قرن والى تنشر هنا لأول مرة تثبت هذا التاريخ ؛ أى أن نشر المقال كان عام ١٩٢٤ ، ثم نضيف ربع قرن على هذا التاريخ فتصبح عام (١٩٤٩) وهو علم وفاة المازنى فى شهر أغسطس .

وقد أعاد المازنى نشر مقالته عام (١٩٢٧) فى الطبعة الأولى من كتابه «قبض الريح» . ولكنه اختتم هذه المقالة بفقرة دالة تقول : «هذا وجه أو وجوه مما كان للمرأة من الفضل على اللغة . ثم وجه آخرى بعضها يسهل الغوص عليه ، والبعض يشق مطلبه ويعزّز مثاله . وأسنا نستطيع أن نلم بكل أوجه البحث فى مقال واحد . ولذلك نرجىء التتمة ، ولأسيما الفرق بين لغتى الرجل والمرأة إلى فرصة أخرى .» [قبض الريح ، مطبعة دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص ١٣٢] .

لكن هذه الفرصة غابت ربع قرن تقريباً حتى عاد المازنى للحديث فى هذا الموضوع عندما كلف أن يلقي محاضرة فى قاعة الملك فيصل عن «أثر المرأة فى اللغة» ومن ثم عاد إلى ما وعد به القارئ — من قبل — أى تتمة الموضوع ، وتغطية وجوه أخرى من وجوه هذه القضية . فقد افتتح المازنى هذه المحاضرة بقوله : «اتفق لى منذ ربع قرن أو نحو ذلك — وأرجو أن لاتستكثروا على أرباع القرون ، أو تستطيلوا مدتها — أن تناولت بالبحث والتصوير من نواحٍ عديدة هذا السر أو اللفز الذى نسميه المرأة .

• وولفسنج إن المعرمل يميل المازنى لينشر هذه المحاضرات بعد أن كتبها بنفسه على الآلة الكاتبة ، وراجعها بيده . ومن ثم كان واجباً علينا أن ننشرها كما تركها المازنى لأنها تطوير لفكرة سابقة . وأكثر تنظيمياً وترتيباً وتفصيلاً مما سبق أن كتبه في نفس الموضوع . والقارئ للمقال والمحاضرة سيكشف الفارق بين الأسلوبين والصيغتين اللتين كتب بهما المازنى فيما بين (٢٧ - ١٩٤١) بل لقد صحح المازنى بعض أفكاره التي طرحها في النشر الأول أو في الصيغة الأولى للمقالة قبل أن تتحول إلى محاضرة طويلة .

والمحاضرة عبارة عن ثماني صفحات من الفواسل ، مكتوبة بالآلة الكاتبة ومصححة ومراجعة بقلم رصاص أسود ، فهي مسودة لم يغيرها صاحبها وتركها لنا كما هي . ورائنا أن ننشرها كما تركها صاحبها . لنتعرف — بالموازنة — على وجوه الاختلاف بين ما قاله في المقال ومقاله في أخريات حياته في هذه المحاضرة . فهي آخر مكتبته المازنى قبل وفاته .

وواضح أن المازنى قد قرأ مقاله قبل أن يشرع في إنشاء المحاضرة . ويظهر ذلك في بقاء بعض التعبيرات ، وبعض أبيات الشعر كما هي ، بالإضافة إلى محافظته على فكرة المقالة الأولى ، مضيفاً إليها التعليل ، والتفصيل حتى أننا نجد أنفسنا أمام حديث جديد ، ومحاضرة جديدة ، أضافت خبرة ربع قرن ، وثقافة ربع قرن إلى مكتبته من قبل ، أو كما قال هو في ص ٥ من المحاضرة في سياق تصحيح ما قاله «ولكنه — فيما أرى — أقرب إلى الصحة مما كتبت أذهب إليه قديماً» .

مدحت الجيار

وملحى المرأة أولاً ؟ وجوابى الصريح الذى لا مواربة ولا تزييد أو تلمع فيه أتى لا أدرى ، وإنما تزيدنى حيرة وضلالاً كلما زرتها تأملاً . والجمهور الأكبر منا نحن الرجال والسواد الأعظم يسلم بغير تفكير أو نظر أنها أنثى الرجل ، ولا يضطره أن يشك في هذا أو يعرضه على عقله ويذهب غير واحد من العلماء الباحثين إلى أن الإنسان كان في بداية أمره كيعض الحيوانات الدنيا ، يجمع في شخصه بين الذكورة والأنوثة ، ثم تطور فانقسم فصارت أنثى : ذكراً وأنثى . ولكن التمييز ليس تاماً لكل ذكر فيه من الأنوثة عناصر ، وكل أنثى فيها من الذكورة عناصر ، أى أنه ليس هناك رجل كامل رجولته مائة في

ألف في مئة ربع قرن أو نحو ذلك — وأرجو أن لاستكثروا على أرباع القرن أو تستكملوا مدتها — لن تتناولت بالبحث والتصوير من نواح عديدة هذا السر أو اللغز الذى نسميه المرأة والذى يسببنا ويحيرنا ، ويستولى على هواننا ، ويغلبنا على أمرنا وعقولنا ، ويسرنا ويقيدنا بأوهى من خيط العنكبوت ، ويدعنا نتوهم أننا الفالكيون الأسرى . وما لظن أتى أظلم في تصويره ، وإن يحثى هدانى إلى حقيقة يطمئن إليها العقل . وإن كان من السهل أن يبالغ المرء نفسه ، ويضع لثمة واقف على السر المكتون وحل اللغز المحقد . بل إن أكبر ظنى أنها ليست أعرف بنفسها منا أو أدرى بكنها .

الماتة ، ولا امرأة كاملة أنثيتها ماة في الماتة ، وإنما تكون نسبة الرجولة في الرجل اعظم من الانوثة ونسبة الانوثة في المرأة اعظم من الرجولة . ويحدث أحيانا أن يجهز الخلق على شيء من الشذوذ ، فترتيب الانوثة في الرجل على الرجولة ، فنرى رجلا هو أشبه بالنساء لا يخلق بل في نزعاته ، ويحدث العكس أيضا فنرى المرأة هي أشبه بالرجال . وهي المسترجلة ، وقد قال بهذا فيلسوف اللاتني لا يحضرني اسمه فإن أفتى الكبري النسيان .

ثم انحدر في الخامسة والعشرين من عمره . وقد تكون هذه النظرية أقرب إلى الصواب لأنها هي التي توافق على العموم سنة النشوء والارتقاء ، ولكنها لا تنكح لتفسير ما نراه من الفرق والاختلاف بين الرجل والمرأة في الطباع وأسايب التفكير ونوع الإحساس بالحياة والاستجابة لواقعها ، ومن هنا ظهر رأي آخر يقول به علماء حديثون قد يكون فيه من الطرافة أكثر مما فيه من الحقيقة ، ولكنه على كل حال رأي يستحق النظر والتدبر ، وإن كان لا يجل الإشكال ، ولا يسم الخلاف ، ولعله ثمرة اليأس من الاعتماد إلى الحقيقة التي انطوت مع القرون الغابرة . وخلاصة هذا الرأي الطريف الذي يصعب التسليم به أن أنثى الرجل انقرضت وولدت في بعض العصور لأسباب شتى ، وإن الرجل أنثى أنثى أخرى يطها محل البائدة ، فسما على أقرب إناث الحيوان إليه وأشبهها به واقربها على معاشيته فكانت هذه التي نسميها المرأة ، ونظنها من جنس الرجل وهذا فرض نظري بحث لا يستند إلا إلى ظاهر الاختلاف بين المخلوقين ، فليس في وسعنا أن نأخذ به حتى يقوم دليل كاف عليه .

وندع هذه الفروض والنظريات التي لا سبيل إلى الجزم بشيء فيها ، ونقول إنه يبدو أن من الثابت عند العلماء أن الرجل سبق المرأة إلى الوقوف على قدميه والمشي بهما

وحدما دون اليدين ، وذلك لسببين رئيسيين : أحدهما أن الرجل كان لحوج إلى السعي والتصرف وإلى الانتفاع بيديه واستخدمهما في مطالب شتى غير المشي ، مثل قطف الشار أو التسلق والصيد والضرب والمدافعة وحمل القنينة أو جرهما وما إلى ذلك مما يذوله الرجل ولاتزاول المرأة مثله ولاتحتاج إلى معاناته ، أو ماتركها وظلقتها على تركه للرجل لصعوبة القيام به ومشقة كلفه أثناء العمل والرضاع .

وتبقى السببين أن تكوين المرأة يجعل الوقوف والمشي على أربع أوفق لها أثناء العمل وخاصة أنه اصح لها ولحملها أيضا ، ولست طبييا ولا أدعي في الطب معرفة ، ولكني قرأت لغير واحد من العلماء والأطباء أن هذا أوفق الأوضاع للأنثى الحامل ، لأنه لا يكلفها تعباً ولأن الجنين يكون في موضعها وكأنه مدلى من كيس مشدود إلى الوسط . وقرأت لفيلسوف صيني معاصر يقيم الآن في امريكا — واسمه إن بوتانج — قوله إنه يتمجب للمرأة كيف تمشي على رجلين وهي حامل فإن ذلك خليق أن يكلفها شظا . ويذكر غير واحد أن أنثى الحيوان لاتمضي عسرا في الوضع ولاتحتاج إلى قابضة وأن التقبض العضلي الذي يدفع الجنين إلى الخروج يحدث على نحو طبيعي .

وسواء كانت المرأة أنثى الرجل الأصلية أم أنثى غيره من الحيوان ، واستحوذ هو عليها واتخذها لنفسه فإن من المالحق أنه ألقى منها بذنا وأمن أسرا وأصلب عودا ، وأنه كان معززال إلى يومنا الحاضر هو القوام عليها ، وهو الذي يتولى في الأغلب والأعم أمر الإنفاق والتصرف والحرب أي أنه هو الذي يكدح في سبيل الرزق ، وهو الذي يقتل باغيا أو مدافعا ، والمرأة هي التي تقعد في الكهف أو الكوخ أو البيت وتضطلع فيه بما

هي أقدر عليه . ولولا أن المرأة هي أداة حفظ النوع لما كان ثمة مانع أن تخرج خروج الرجل للقتال أو القتل ولاكسبها هذا ما اكتسب الرجل من الوثاقة والقوة والمثانة ولكن العمل والرضاع يلزمانها يتوخى ما فيه خير النسل جنيها ورضيعا وطفلا . وهكذا وزع العمل بطبيعة الحال : فعل الرجل طلب الرزق والقتال ، وعمل المرأة ماتسهيبة الآن شؤون البيت . وقد بدأنا في عصرنا هذا نرى يوافر تطور جديد اقتضته وأدت إليه ظروف المدينة الحاضرة ، فشرعت المرأة تكسب رزقها بكفها كما يكسبه الرجل ، وحملت عنه بعض الأعباء التي كانت موكلة إليه ، ووافقت إلى ميادين الحرب وإن كانت لاتخض للمباراة إلا في التدرية القتالية والمثلثات المفردة التي لايقاس عليها ، واخذت على عاتقها خلف الخطوط النهوض بكل ما يعينه على التفرغ للقتال . ولكن الوظائفين بقيتا مع ذلك كما كانتا أبدا مع اختلاف يسير لا يكاد يقدّم أو يؤخّر — فالرجل مع المحارب دونها ، والمرأة هي التي تقوم بالواجبات المنزلية وبما أعدتها الطبيعة له . وكل مائة الأمر أنها — يسعها مع الجيوش — نقلت البيت وأهله معها إلى قريب من ساحة الحرب . والأشك أن مطالب المدنية الحديثة جعلت عبء الرجل أثقل من أن يضطلع به وحده فاضطر أن يخفف منه ، وأنا يتخلى لها عن بعض مايقوده حمله ولكنه مع ذلك لم يترك لها إلا عما تستطيع أن تحسن ومايشق عليها عمله فما زال لذن قول الشاعر القديم :

كتب الحرب والقتال علينا

وعلى الغايات جر الذبول

صحيحا في جوهره . وقد لانتراها الآن وكل ممها جر الذبول ، على ما كان العهد بها إلى ما قبل هذا العصر ، لكنها مازالت غانية لاتهمل زيتيتها ، ولتنسى الأحمر

تصبغ به شفتيها ، أو توزّده بشيء منه خديها ، ولايفوتها أن تصفف شعرها وتلوى خصلة منه أو تقلب به غير ذلك مما يجعله تاجا لرأسها الصغير ، ولاتتعب عنها مرأتها التي تنتظر فيها إلى مهيأها لتطمئن على ما أفلح الله عليها من حسن وماكسبته هي من ملاحظة مجلوبة ، وما انتفكت هي المرأة القديمة التي يقوّب إليها الرجل المكثوب من الميدان أو المكتب أو غيرها فيجد من عطفها وحلاوة الأنس بها ما تطيب به نفسه .

ولم ينصف الشاعر القديم المرأة حين قصر وتقليتها على جر الذبول والتمتع بالزينة وإفراغ البال ولعل قصر البيت أو القلاية هي التي جنت عليها ، وهي أن يكون الرجل قد تعصب لجنته فوازن بين الوظائفين موازنة لاتخلو من استغفاف بالمرأة وماتؤذي في الحياة ومبالغة فيما هو موكول إليه وتجسيم للمشقة والضرر فيما ينهض به ويتعرض له . وقد يكون الذي قصد إليه هو الإعراب عن الشكوى ، والفسح لا اليأس والمفخرة ، ولكنه على كل ، قد نعدها : جعلها وجعل عليها في الحكم .

والى وسعنا أن نتبين مبلغ الفهم والنسوة في حكم شاعرنا القديم على المرأة ، إذا رددنا عقري الساعة بضعة آلاف من السنين ، ورجعنا إلى تلك الأيام الموحشة في القدم والتي كان فيها الإنسان سنانجا وعلى الفطرة ، وهي كآلة تحتاج إلى مجهود من الخيال ، ولكني لا أظن أنه يعيننا أن نتصور ذلك العهد البعيد الذي كثر فيه الرجل يخرج للصيد والقتل وكان فيه على المرأة أن تلزم بيتها — كلتا ما كان — لتعد الطعام وتغزل الصوف وتخبز الخبز وترضع الأطفال وتحمدهم ، على حين كان الرجل معظم النهار أو الليل يبتاد الأعراس ، ويضرب في الأدغال ، ويضي الغايات ، ويسعد في الجبال إلى

الاتهام ، إلى آخر ذلك السعى . فلماذا كان يصنع الرجل ؟ وماذا كانت تصنع المرأة ؟ يصنع الرجل ، فيصيب كفايته من الطعام الذى حياته له امرأته أو تسالطه ، فما كان الرجل في ذلك الزمان الأول يعرف التوحيد في الحب ، ولا لظنه يعرفه في زماننا هذا فمن شكك في ذلك كبير وأنا اعرف ان كثيرين يخالفوننى ، ويؤيدون ان تكون مخطئة ، فما يعنينا غير الصواب ، ولكنى استحي ان اغالط نفسى في الحقائق الإنسانية الأولى — وقد كتبت القول الحقائق الحيوانية — فإن القياس الصحيح هو حياة الحيوان ، وما خالفناه به مرجعه إلى الاكتساب والتطبيع إلا إلى الطباع والفطرة ، واست جهل ان كثيرين يرومسون أنفسهم على التوحيد في الحب ، ولا يهتمون للنشرة ويتلون المفردات والفوايت غير ان هناك قرابا بين ريلضة الناس . أى التكلف وبين الطباع ومقتزح إليه .

وارجو ان توسعوا صدوركم قليلا في حين القول ان الطباع الفطرية لاتعرف خيرا ولا شرا ، ولا فضيلة او ذليلة وتلبي حياة الحيوان وسلوكه الطلل قبل ان تهذب من وتصل له نفسه ونوجهه ، والجماعات الإنسانية المستوحشة . وقد ارتقى الإنسان من هذه الفطرة الفطرية ، فاستحاج — على الايام — إلى تنظيم حياته المشتركة ، واستحاج ان يوجد لمواظبه وغرائزه السالجة مسارب ومجاري تتدفق فيها على نحر يصلح به أمر الجماعة ، ومن هنا كان الحب والاثرة هما الأصل الذى يرجع إليه نظام الزواج ، وكانت الأسرة مقترنة بمقتضيات المحافظة على الذات ، وهى التى يريد إليها مانعها الآن باسم الوطنية أو القومية وهكذا . فلا تستغربوا ان اتقول ان الطبيعة لاتعرف التوحيد في الحب أو ان الحياة تاتاه ، فإن كلامى على الأصل لاعلى ماينبغي ان يكون ولا تنوعموا انى ادع إلى شيء ما ،

فليس همى الدعوة وإنما همى تقرير الحقائق وسبيل أن اتقول ما اعرف ، واتحدث بما اتبين ، لا ان أشهد أو أنعى أو أحميد أو أذم .

أعود إلى ملكتي فيه وشططت عنه ، فاقول ان الرجل — بعد ان يظفر — يتناول ادواته ويخرج بها إلى الماء ليصيد السمك أو يتوغل في الجبل ، أو يجوس خلال الغابة ليقبض الحيوان أو يقطف الثمار ، وقد يخرج معه غيره في طلب الصيد ولكن طبيعة الصيد تنفخ بالتفرق والانتشار قليلا ، لأن الحيوان أو الطير ليس كله في مكان واحد ، ويتضرعهم أيضا إلى الصمت اغلب الوقت وتخفيف الويله أو المشي على اطراف الأصابع وانقاء الضجة والضموضاء وغير ذلك مما هو خليق ان ينفذ الطريدة أو يذود الطير عن شجره ، والاكتفاء بالنظرة أو الإيماء حتى لا يهرب ويقتل ما ييغرون — والمفاجأة نصف الظفر ، كما يقولون ، لا في الحرب وحدها ، بل في الصيد أيضا وإن غيره كذلك ، وقد جاء في الحكمة الماثورة استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان ، وما أحكم ابن الرومي في قوله :

وايكن الكثر على غرة والصيد في مامنه سارب

فلابد لنا الاقنمون كانوا مكرمين على التزام الصمت وتوخى الخفة واجتتاب اللغط ليقعوا على الفريسة ويصيروا منها الغرة . واست اعنى انهم كانوا يطعمون المستنهم فلا تذكرو بكلام أو همس أو يطمنون على افواههم انقالا ، أو يطبقونها إطلاق من لا ينوى إلا يندر ان يفتحها ، وإنما اعنى انهم يكونون في صمت يتواصون به حتى يقضوا وطيرهم . اما قبل أن يبلوا مكان الصيد فهم يتلاصقون ويصرخون بلا تحرز أو تقية ، وقد يصف بعضهم لبعض ما كان في يوم سابق أو يعرب عما يرجوه

والذ ما تكون . وقد يقضون عليها مآرب لتسر العين ، ولكن الطعام الطيب والحديث الممتع يشرفان المصدر فيصبح المرء اليق جانيا وبارق شمائل واميل إلى المسامرة والمراضاة .

وما يقاتل عن الصيد وما إليه يقال عن الحرب . وإذا كان الحب اوله نظرة أو كما يقول شوقي رمة الله :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فللقاء
فإن الحرب اولها كلام ، ثم يستقر ضرامها ، فيكف اللسان عن الدوران ، ويغدو الكلام بأسنة الراحا وحده الصيف أو بالسن الثيران كما يقول البيهقي :

وضعوا السلام إلى الصباح واقبلوا
يتكلمون بالسن الثيران

يعنى انهم تماجزوا واكتفوا في الليل بقذائف المدافع ، ولحسب انه ما منا إلا من قرأ الإعلالت التي تلصق على الجدران في هذه الحرب والتي يدعى فيها رجال العسكرية إلى تمرى الصمت واجتناب الثرثرة مخافة أن تفضي الأسرار .

والآن نعود إلى المرأة التي تركناها وذهبنا نصلح أو نحطب أو نفعل غير ذلك فنقول إن عملها لا يضطرها إلى الوحدة ، وحياتها لا تفرض عليها العزلة ، فهي على الأغلب بين أترابها من جارتها أو ضرائرها ومع أطفالها : هذه تواد نارا ، وتلك تغزل أو تنسج ، وثالثة ترضع طفلا أو تبشر غير ذلك من الأمور الموكلة إليها ولا داعي للصمت ، ولا مرجب للتحرف فالسنتون لا تستريح ولا تمنح لا يفتنى ، وقد لوحظ أن المرأة أكثر كلاما من الرجل . وكثيرا ما يجلس الرجال فينقضى معظم الوقت وكلامها مطبق الفم . أما النساء فالصمت عسير عليهن إذ لم يكن مشغولات بما يدعون إليه . وقد كان رأيي قديما أن

في يومه وما يتطلع إلى الاستمتاع به من لذة المطاردة وما يطعم أن يظفر به وما يقدر أن يكون من جذل نسائه وصفاره ، حين يعود ملان اللؤلؤ ، على الرأس ، منتفخ الأوداج ، وقد يمازح بعضهم بعضا ، أو يركبه بالهزل والمجانة ، وقد يغفون ويقتصون في أوتيتهم فرحا بما أصابوا ، ويتحدثون بفعلهم — من سرعة ، وإحكام رمية ، أو جراءة ، أو وفرة صيد وغير ذلك حتى إذا صاروا إلى أهلهم القوا ما يحفلون إلى النساء وهم من التعب ما يصدهم عن الكلام وما أشبه ، ويطول صمتهم . ولما كان سعيهم خارج الدار يستغرق معظم الوقت أو النهار ، فهم معظم النهار صامتون لا يتكلمون إلا قليلا .

وندهم يستريحون حتى يطعموا ، ثم تنطلق السنتهم الحبيسة أولا تنطلق ، وما يلاحظ أن الكلام على الطعام عادة مكتسبة مع التضرع، وأن الناس كلما كانوا أكثر تخلفا عن الحضارة وأقرب إلى البداوة أو السذاجة وأكثر جريا مع الفطرة كانوا أقل كلاما على الطعام . ومن أمثالنا المتداولة — في مصر — بين العامة : كل أكل الجمال وقم قبل الرجال ، وما كنت جمالا ولا جمالا ولا راحي إبل فأعرف كيف أكل الجمال ، ولكن أحسب أن المقصود هو الأكل الكثير والمشي السريع ، وثالثة تثبت . وليس لغير المتحضرين مواثيق مقررة منظمة للطعام ، وإنما يكونون إذا جاعوا وجدوا طعاما ، ولهذا يقابلون عليه ويدفعون أيديهم فيه ويقتسمون منه بسرعة حتى يسكن الجوع ، أما المتحضرون فيعربون أن الأكل واجب وضرورية لصحة الأبدان والحفاظ على الحياة، ولكن المدينة علمتهم أن يجعلوا من الواجب مقمة ، فهم يزيئون المواعد ، ويمنون بجودة الطهي وجمال التنسيق وحسن المنظر ، ويتخذون من الحديث عونا على شغل الرقبة وإدخال السرور على النفس ، ويحرصون على أن يجعلوا جلسة المائدة أشبهى

الكلام لا يكلف المرأة نصيباً عقلياً، ولكنى لا أرى الآن هذا التحليل كاف . فإن المرأة أكثر افتقاراً في الكلام وأقدر على خلق مادة للحديث من الرجل، ولا تنأى هذه القدرة ولا يتسنى الافتقار في تفتح أبواب الكلام إلا بمجهود عقلي ولو بسيط، وقد أصبحت أدرك كثرة كلام المرأة أو ثرائها إذا شئتُ إلى طبيعة حياتها وواجباتها فهي لا تشغل ذهنها كل الشغلان كما يشغل الرجل عمله ولا تتطلب منها — توجيهها مهما كله إلى ما تباعده من مثل رضاع طفل أو تفصيل ثوب أو طهي طعام أو ما يجري هذا المجرى من شؤون البيت ، وإن سمعها أن توجه إلى عملها جانباً من عملها فإن معظمه يدرى وأن توجه بقية عقلها أو جانبها آخر منه إلى الحديث . ولعل الذي يفرحها بالتحدث وللحاجة فيه أنها لا ترى عملها يستغرقها وأنها تشعر من جراء ذلك بفراغ . والفراغ تكابه الطبيعة كما يقولون ، والمرأة تملؤه بالكلام إذا لم تجد ملو خير منه . وقد لا يكون هذا أصح تحليل ، ولكنه فيما أرى أقرب إلى الصحة مما كنت أذهب إليه قديماً من أن الكلام لا يكلف المرأة مجهوداً عقلياً شاقاً . ويبدو لي أيضاً أن الرجل يأخذ الحياة جاداً أو الموت أو المستقبل على الأقل ، ولأنه لا يسهو إلا أن يشعر بالتعبات مما يعمل أو يتركه ، أما المرأة فنطلق حياتها أسمىق . وتبعاتها أهون ، وأخف محملاً — أو هذا حالها إلى قريب من زماننا — ومن أجل هذا يسمعها أن تتلقى الحياة بغيره من التسهل على خلاف الرجل الذي يضطر إلى التدبر وتقليب وجهه الأمور ، ومد البصر والموازنة والتفكير في العواقب إلى آخر ذلك ، وبحسب أن من الصميم أنه على قدر إدراكه للمرء للتعينات يكون ثقل الكلام أو خفته على لسانه ، وأن الذي يطول تفكيره يكون أميل إلى الدقة في وزن الكلام وأقصر عبارة من أجل ذلك .

وأخيراً أن من البداهة أن اللغة الكلامية إنما تنحدر وتصلح بالتكرار ، فليس يكفي أن ينطق المرء بالكلمة أو يسمتها أو يشتقها ويستعملها مرة ، وإنما تشيع اللفظة ، ويعم استعمالها بتكرار الحاجة إليها وبكثرة ترديدها . وإن لغتنا العربية ألفاظ يخلطها الحصر تعد في حكم اللغات لأنها تدور على الألفاظ ، ولا تجرى بها الألفاظ . حتى أوسع الناس إحاطة باللغة لا يستعمل إلا عدداً قليلاً من ألفاظها بالقياس إلى جملتها لأن موافقة اللفظ المكان الحاجة في وقتها ، وتكرر استعماله ولوكه ، هذا هو الذي يذيع اللفظ ويشيع استعماله ويجعله مادة حية في اللغة . والشرط الأول هو موافقة اللفظ للغرض الحاجة ، فيكون بذلك جذيراً بالحياة مستحقاً للبقاء لأنه صار لازماً . وفصل المرأة في هذا ليس عظيمًا فحسب بل هو الفصل الأول والأعظم لأنها هي التي خضعت اللغة وقررتها بالتداول وإشاعتها في الجماعة وأدارتها على استنها وثبوتها في الذاكرة .

وإن سمعنا أن نقول ، وإن سمعكم أن تصدقوا أن فصل المرأة على اللغة له أرمية وجهه : الأول أنها هي التي قامت بالصناعات الأولية اللازمة للإنسان ، بينما كان الرجل يصيد أو يحارب ، وقد وسع الرجل بعد ذلك أن يحدث في هذه الصناعات تصويراً كبيراً ، وأن يورث منها أخرى ، وأن يستحدث غيرها ، فتحدت وتزودت وعظم شأنها ، ولكن الحقيقة بقيت دون أن يلحقها تغيير ، وهي أن للمرأة الفضل الأول والأسبق في هذا الباب . وطبيعي أن ينحدر لسانها بالكلام وهي تزال أعمالها لأن الصناعات الأولية ولا سيما البيئية منها ، تحتاج إلى الصمت الطويل أو كلف اللسان عن الجري ، والمخول أن المرأة هي التي سمحت هذه الأشياء في البداية بإسماعها وأوجدت لها لغوتها واقتتت في ذلك إلى

آخر مدى طاقتها ، ثم إنه لما كتبت أعمالها مستمرة ثابتة ، ومتوارثة فقد ثبت معها ماضق بها من الكلام وصار جزءاً أصلياً من اللغة .

والثاني أن المرأة هي التي صقلت اللغة واكسبتها مرونتها ، لأن الرجل كان يجيئها بقنصة أو يريدها إليها من حربه ، فيخلص عليها ما جرى له فتتلقى قصته ، ثم تروح تعيدها على أترابها وينبها مرة بعد مرة ، وعلى صبور شتى ويبرجاز ثارة وبأسهاب طورا ، وتزيد عليها وصف هيئة الرجل وهو يلقي قصته ، وتبدئ به وتعيد في مزاياه وصفاته كما تراها أو كما يحسها لها الخيال ، وقد تستطرد من ذلك إلى موضوعات أخرى قد لا تكون ذات صلة واضحة بالموضوع الأصلي . وهذا فضلا عما نتحدث به عن عملها أو أعمالها . ويدهي أن الاستعمال هو الذي يصلح الكلام .

والثالث أن أمر تعليم الأطفال على الأكل في المراحل الأولى موكول إلى المرأة . هي التي تغذيهم وتغشهم وتعلمهم الكلام بما لا تنك تصبه في أذانهم من عبارات والفاظ لها معنى أو ليس لها معنى — وتعلم لهم ذاكرتهم بالمحصول الأول من اللغة ، وتبهي لهم أول ما يحتاجون إليه من الذخيرة الكلامية في رحلة حياتهم فهي ليست فقط عاملا كبيرا في تقرير لغة الكلام وصقلها ، بل هي أيضا أول معلم يتلقى عنه هذه اللغة .

والرابع أن المرأة إذا كان لم يكتب عليها في الأزمنة السالفة أن تصارب فقد كتب عليها السعي في الحروب ، فكان الظافرون يحملون النساء معهم في جملة ما يحملون من غنائم الحرب ويقتسمونهن اقتسما الأسلاب . فكيف كان يحدث التفاهم بين الساعي والسبيبة ، إذا كتلت اللغتان مختلفتين أو بينهما بعض التقلوت . كئن يستعصي ذلك أول الامر ، فكانت الإشارات وعلامح الوجه ونظرات

العين تغني في ذلك بعض الغناء ثم يعتاد كل منها أن يقرن اللفظة التي يسميها باللفظ الذي يستخلصه ، وبذلك يزيد محفوظها ومحفوفه ، ويضخ في لغتها ولفته الجميد من الالفاظ والأوضاع وطريقة التعبير فيؤدى هذا مع التكرار إلى التقارب بين اللغتين من بعض النواحي . وصحيح أن الحرب لم تكن الوسيلة الوحيدة لإحداث هذا الاختلاط والتشابه بين اللغات ، فقد كانت الهجرة كثيرة والخطف مستمرا ، والتجارة قلعة ، ولكن لما كانت المرأة بطبيعية وتلقفتها أكثر من الرجل كلاما ونطقا أحاديثها وسع ومادتها لوير ، وكان سببها أهم ، لهذا كان من المعقول أن تكون المرأة صاحبة فضل عظيم في بذر الالفاظ وما تطوى عليه من الإحساسات والخواطر .

على أن للمرأة فضلا خامسا يستحق أن نذكره لها هو أنها تقوم مقام الذاكرة للنوع الإنساني .

فهى التي حافظت على الأساطير والخرافات وأغاني الجماعات وأقصيصها وحكاياتها وأمثالها . وحسب أن ليس من المبالغة أن أقول إننا جميعا جلسنا في طفولتنا إلى العجائز من قريبتنا أو خادمتنا أو غير هؤلاء وأولئك من النساء لنصنق إلى مانتظفن من الأساطير والحكايات المروية عن المفاريت والمردة والوحوش والإنس . والمرأة هي التي تغني الطفل على الأغلب لينام ، أو ليكف عن البكاء أو ليهذا وتستنق نفسه ، كما لا يحسن الرجل أن يفعل . ونحن الآن في عصر المطابع ومع ذلك تحفظ لنا المطابع ماتنظف في ذاكرة المرأة مما أسلفت الإشارة إليه . فلا مبالغة في القول بأن المرأة كانت في العصور السابقة ذاكرة الجماعة ومكتبها وبيان أخبارها وإننا سياستها وحكمها إن كان لها من ذلك شيء . ومازنا إلى الآن نرى المرأة لحفظ للأمثال من الرجل وأشد إحاطة بها ومن أجل هذا كانت لكبر العوامل في المحافظة على اللغة وحسبون

ثروتها ومساعدتها على الاتساع والعمق .

ولكنها على كل فضلها أو أفضالها على اللغة وثروتها لم تنبع في الأدب نبوغ الرجل ، ولم تجب الدنيا من النساء الانبيات مثل ما أنجبت من الرجال الأدياء ، لأن العدد ولأن القيمة وليس من السهل تحليل هذا ، غير أن من الممكن أن نقول إن حياتها ظلت أضيق نطاقاً من حياة الرجل ، فهي لم تجرب الحياة في مواقع كثيرة كما جربها ، ولم تكادها مكابده ، ثم أن وظيفتها استغرقتها واستغلت مجهودها كله وقتها لجمعها يضاف إلى ذلك سلطات الرجل عليها واستعماده لها واستبداده بها ، ومن العسير أن يتسنى لخلق أن يحس التعبير عن نفسه وغيره حر ويحال الرجل كان أوسع وحياته كانت أحفل وحرية كانت أتم فكان إذا وسعها أن تقول ، فإن سلطان الرجل عليها يجعلها تضرب على قلبه بتقاسم به ، لأنه هو السيد الموحى .

ومن هنا صارت المرأة في الدهاننا هي الصورة التي تمثلها الرجل وبيئتها لنفسه ، وقد تكون مطابقة للأصل أو غير مطابقة ومصادقة أو مشوهة ، فما ندرى ، ولأحوال المرأة أن ترسم لنفسها صورة أخرى .

وقد تحررت المرأة في كثير من البلدان في زماننا هذا ونزلات إلى ميدان الأدب الذي كان الرجل مستاثراً به منفرداً فيه ، إلا في الندرة القليلة ، وإن فترات لصحة يطول بينها الزمن . ففكرت في عصرنا النساء اللواتي يكتبن القصص وينظمن الشعر ويثقلن مسائل الأدب بالعبث ومن أجل هذا عنيت بأن أتبع ما يكتبه النساء الغربيات وتخرجهم لهم المطابع لعل اعتمدن إلى رأي المرأة في المرأة ، وألف على صورة صحيحة لها وأعرف حقيقتها كما تدركها هي لا كما يدركها الرجل . فترات لكثيرات

منهن مثل سوزان ارتز ، ولس راد كليف وميجريت مشيل وارجيتا وولف وبيل باك وأثيل مائن وغيرهن من أمميات هذا الزمان ، في إنجلترا وأمريكا . ولم أر أجراً من أثيل مائن وواد كليف ، ولكن مع ذلك لم أخرج بالثمرة التي كنت اتشدهاء وعلني أنشد غير موجود ، وحتى أن يكون قد ركبنى الهمم حين اعتقدت أن صورة المرأة يرسمها الرجل غير صورتها الحقيقية ، غير أنني أرى تفاوتاً عظيماً بين أساليب التفكير عند الرجل والمرأة لا بد أن تكون له صلة راجعة إلى اختلاف في الطبيعة فضلاً عن الاختلاف في التكوين .

ورأيت أن المرأة خضعت للرجل اندفاعاً طويلاً ، ولم تتل شيئاً من الحرية إلا في هذا العصر ، أي منذ بضع عشرات قليلة من السنين ، فعقل الرجل مازال مسيطراً على عقلها وحيه ما انظف هو الوجه لها . ومن العسير جداً أن يتحرر الإنسان في عشر سنين أو عشرين من أثر السيطرة التي دامت مئات القرون . لهذا كانت المرأة قد فازت الآن بحرية العمل ، وصار مركزها في الجماعة قريباً من مركز الرجل ، وأصبحت تزاوُل كثيراً مما كان وقفا عليه دونها فإنها مازالت تفكر بفعلها وتسمع بإذنه وتنتظر بعينه إلى الحياة والدنيا ، لأنها ورثت هذه الطاعة له مذ كانت إلى الآن . وهي في حاجة إلى زمن مفيد حتى يتسنى لها أن تتحرر من إيهام الرجل المتغلغل إلى أعمالها نفسها والنجارى مع نماتها من أعماق العصور .

وإلى أن تتحرر تماماً وتتخلص عنها كل أثر لسيطرة الرجل على نفسها وعقلها ، يظل أدبها تقليداً لأدب الرجل ومحاكاة له على الأكثر لأن روحها ملاقت متألزة بروحه ولأنها ما انفكت تحس أنها أضعف من الرجل وأنها مفتقرة إلى حمايته ، والضعيف يلقد القوي فلن يكون لها أدب سوى صحيح له قيمة جوهرية ويعد ذروة تضاه

يتجهضم هو كل العناء وأن تظل هي حميلة عليه وكلاً .

وتم عمل لقر هو فيما أظن أن الرجل صار أصبح
إدراكاً وأرحب أفقاً وأوسع صدراً ، فهو لا يرى داعياً
لبقاء النظام القديم الذى يقصر المرأة على البيت لصراً
تاماً ، ويميل إلى النظر إلى الحياة على اعتبار أنها شركة
خليفة أن تكون أنتج إذا قامت على الإرادة الحرة
والتكافؤ في الحقوق والواجبات على قدر المستطاع ، وأن
للمرأة قوة يزيد انتفاعه بها إذا هو لحسن استقلالها
لغيره . فالرجل لم يضعف وإنما تثقلت وطأة الحياة عليه ،
فهو يشرك المرأة ليزيد بعونها قوة . وهذه المشاركة
تكسبها هي أيضاً قوة ، ولكنها قوة ليس لها إلى الآن على
الأقل — إرياء على قوة الرجل ، ولا لها هي بها رجحان
فأمام المرأة جهد طويل شاق حتى يتيسر لها أن تصبح
كفراً للرجل وأن تنضم تبعاً لذلك باستقلال حقيقى .

هذا موجز لرأى لجميلته وعسى أن أكون أملتكم . وإن
مولى لعل سمة صندوقكم وكريم صفحكم وإذا كان فيه
مالا يهتمكم فإني على الأثر الاجتهاد ، أما التوفيق فمن الله
وبالله وأشرككم واكرز اعتدلى لكم .

إلى ثروة الأدب الرجال ، إلا إذا استطاعت أن تكون ندّاً
للرجل في كل شيء ، وأن تستغنى عن حمايته كل
الاستغناء ، وأن تتولى إلى اليوم من الحرب
بأغيا أو مدافعاً ، حينئذ تنضم بالاستقلال الصحيح
فتخرج لنا أدبا هو من وحى نفسها الحرة لامن وحى
الرجل .

والسألة هي ، هل تستطيع المرأة أن تصل إلى
الاستقلال التام ؟ إنه ليس في الدنيا مستحيل ، من
الوجهة النظرية ، وقد نالت المرأة حظاً غير جزيل من هذا
الاستقلال في بلاد كثيرة ولا سبيل إلى مقاومة الزمن
فالاتجاه العام الجارف هو تحرير المرأة أولاً أو لم نره ،
وليس هذا لأن المرأة صارت أقوى مما كانت والرجل
أضعف مما كان ، بل لأن تكاليف الحياة وقرائنضها
أصبحت أكثر وأشد تعقيداً ؛ فالرجل لا يستطيع أن
ينفض بها جميعاً ، كما كان يسمعه فيما مضى أن يفعل ،
والطاقة البشرية حدودها فهو يضطر أن ينزل عن بعض
ما كان ينفرد به ، ويكمله إلى المرأة ليخفف عن نفسه
وينضمها وما دامت والمرأة يسمعا أن تقوم ببعض
الأعباء ، وإن تكون عوناً للرجل ، فمن الظلم له أن

فلسفة التأويل

(دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)

(١)

يقول المؤلف في مقدمة كتابه : « يعد هذا البحث - من إحدى زواياه - امتدادا للدراسة التي قام بها الباحث في مرحلة سابقة عن « قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة » وقد انتهى الباحث في دراسته السابقة إلى أن المجاز تحول في يد المتكلمين إلى سلاح لرفع التناقض المتوهم بين آيات القرآن من جهة ، وبين القرآن وأدلة العقل من جهة أخرى . وقد كانت هذه النتيجة هي الأساس الذي حدا بالباحث إلى استكشاف منطقة أخرى من مناطق الفكر الديني - هي منطقة التصوف - لدراسة تلك العلاقة بين الفكر والنص الديني واستكناه طبيعتها ، ومناقشة المعضلات التي تثيرها ، وذلك استكمالا للجانبين الرئيسيين في التراث : الجانب العقل كما يمثله المعتزلة ، والجانب الذوقي عند المتصوفة . »

وقد اختار المؤلف المتصوف الكبير محيي الدين بن عربي لدراسة فلسفة التأويل عنده .. وإيمانه بأن العلاقة

بين المفسر والنص هي علاقة جنسية تقوم على التفاعل المتبادل ، فإنه لم يجد مناصا من مواجهة فلسفة ابن عربي كلها في جوانبها الوجودية والمعرفية ، إلى جانب مفاهيمه الخالصة بأمية النص الديني وجره الوجودي والمعرفي ، ومفهوم اللغة بمستوياتها المتعددة باعتبارها الوسيط الذي يتجلى من خلاله النص .

ويأتي بناء الكتاب مقسما على أبواب ثلاثة ينتظم كل باب عددا من الفصول . أما الباب الأول فهو عن التأويل والوجود ويقسم فصولا أربعة هي : الخيال المطلق - عالم الأمر - عالم الخلق - وعالم الشهادة - وهذه العوالم هي مراتب الوجود المختلفة عند محيي الدين بن عربي .

وكرس للبحث الباب الثاني « للتأويل والإنسان » ، وذلك من خلال تطيل مستويات ثلاثة في تصور ابن عربي لعلاقة الإنسان بالوجود . ويشتمل هذا الباب أيضا على أربعة فصول : الإنسان والعالم - الإنسان والله - التأويل والمعرفة - الحقيقة والشريعة .

أما الباب الثالث والأخير فينقسم إلى فصول ثلاثة :
التران والوجود - اللغة والوجود - قضايا التاويل .

ونبات البحث في هذا الكتاب تحقيق حلمه الكبير .
وهد إعادة النظر في تراننا الديني بكل جوانبه من خلال
منظور علاقة المسر بالنص ، وما تثيره هذه العلاقة من
معضلات على المستوى الوجودي والمعرفي على السواء .
مستهدفا من ذلك تصحيح كثير من الأفكار للشائنة
والمستقرة في تراننا الديني على وجه الخصوص .

ول تمهيد طويل للكتاب يريد المؤلف افكارا عامة تتعلق
برؤيته للفلسفة التاويل بوجه عام ، وسوف نتحكم هذه
الافكار في إنتاجه المقبل الذي يتمثل في كتابه الثالث :
« مفهوم النص » . والفكرة التي تراها أساسية في هذه
الرؤية هي العلاقة بين الوحي والواقع ، إذ يقول : « ومع
تغير حركة الواقع وتطوره - بعد انقطاع الوحي - تنقل
العلاقة بين الوحي والواقع علاقة جدلية يتغير فيها معنى
النص ويتجدد بتغير معطيات الواقع » .

وفكرة أساسية أخرى أوردها في معرض حديثه عن
وحدة الوجود عند ابن عربي يصحح بها ما شاع من
تصور لوحدة الوجود في الفلسفة الغربية الحديثة أو
الحاصرة أو الوسيطة أو القديمة . فهذه الفكرة ينتهي أن
تقدم عند ابن عربي فهما خاصا يتبادع بها عن أي تصور
سبق لها في أي من تلك الفلسفات ، وذلك لأن ابن عربي
ينطلق من ثنائية جادة واضحة يقيما بين الذات الإلهية
والعالم من جهة ، وبينها وبين الإنسان من جهة أخرى .
ويرى أن دراسة هنري كوربان « الخيال المبدع في تصوف
ابن عربي » هي أقرب الدراسات التي قدمها المستشرقون
إلما بالجوانب المختلفة بفكر ابن عربي ، فهي تجمع بين
وحدة الوجود عند ابن عربي وبين الثنائية الواضحة في

فكره كذلك ، وذلك من خلال انطلاقها الأساسي لدراسة
الخيال الخلاق الذي تقوم عليه رؤية ابن عربي للسوية
للعالم .

فقالوجود في نظر ابن عربي « خيال » يماثل الصور التي
تترأى للنائم في أحلامه . « ومن هذا المنطلق يفرض ابن
عربي بين ظاهر الوجود وباطنه ، ويرى ضرورة النفاذ من
الظاهر الحسي المتميز إلى الباطن الروحي العميق في رحلة
تاويلية لا يقوم بها إلا الإنسان لأنه الكائن الجامع الذي
اجتمعت فيه حقائق الوجود وحقائق الإلهية في نفس
الوقت » . فالتاويل عند ابن عربي ليس مجرد وسيلة في
مواجهة النص ، بل هو منهج فلسفي كامل ينظم
الوجود والنص معا .

ويتخلص مؤلف ابن عربي من تاويل القرآن في أن
الوحي الإلهي نزل للبشر كافة ليفهموا ظاهره أولا ، ثم
ينفذ من استطاع منهم إلى باطنه .

ويشير المؤلف إلى المجهود الذي قام به جولد تسيير
في كتابه « مذاهب التفسير الإسلامي » الذي ترجمه د .
عبد الحليم النجار - في عرضه لأهم مصطلحات
التاويل التي استخدمها ابن عربي خاصة والمتصوفة
عامة كالإشارة والاعتبار والتطبيق والرمز ووضع
الفروق بين هذه المصطلحات ومجالي استخدامها .

ومن نظرة المؤلف أن تؤكد في هذا المقام أن ابن عربي
لا يسعى إلى معرفة الحقيقة عن طريق الفكر والظن
فحسب . ولكنه يرى أن من الممكن الوصول إليها عن
طريق سمو الروح بالمشاهدة ، وبواسطة المكاشفة
المباشرة . وقد لفت جولد تسيير إلى الوحدة التي
تسود اتجاه ابن عربي في تفسيره العميق للقرآن /
وكثير ما يدور حوله هذا التفسير هو أصول الحياة
الروحية ، وطريق نمو اكتساب المعرفة الحقة

ومظاهر تجلي انه في عالم المشاهدة كما يظن ايضاً - على خلاف التصور الشائع عن ابن عربي إلى نزعه إلى الاعتدال المسمى المحافظ ، ويقول عنه إنه يرفض رفضاً حاسماً في نفس الوقت القول بالرأى مصدراً من مصادر التشريع .

وفكرة الخيال فكرة محورية في تصور ابن عربي للوجود ، فهو الوسيط أو البرزخ أو الفاصل بين الذات الإلهية والعالم ، وهو بذلك يؤكد التمايز والثنائية وهو من جانب آخر يتوسط بينهما بذاته ، ويلتقي بكل منهما بذاته فيوجد بينهما . وتجتمع فيه الوسائط الأولى - في تصور ابن عربي - وهي الألوهة والعصاء والحقيقة الكلية والحقيقة المحمدية .

وفرة الوسائط هذه هي الوسيلة التي حاول بها ابن عربي حل مشكلة اتصال الله بالعالم . وهي فكرة غاية في التعقيد ، إذ تشتمل على مجموعات ثلاث من الوسائط . فإلى جانب المجموعة التي اشيرنا إليها والتي يتصدرها الخيال المطلق ، هناك مجموعة ثانية من الوسائط هي عالم المقولات أو عالم الأعراف ، ومجموعة ثالثة تبدأ بالعرش أو الجسم الكلي وهي تمثل عالم الخلق ، ومجموعة رابعة هي الألائك السبعة وتمثل عالم الكون والاستحالة .

ولا سبيل إلى تفصيل هذه المجموعات الأربع في هذا العرض الموجز وإنما يهمننا أن نرى العلاقة بين هذا التصور الوجودي للكون وبين قضيتنا الأساسية وهي فلسفة التناويل عند ابن عربي .

إن عالم الخيال بكل مراتبه وتدرجاته بدءاً بالالوهية هو الوسيط بين الله والعالم وهو وسيط وجودي ومعرفي في نفس الوقت ، ولهذا العالم الوسيط

جانبين : ظاهر وباطن يقابل بظواهره العالم الحسي الذي نعانيه ونشاهده ، عالم الطبيعة والكون والاستحالة . ويقابل بباطنه الذات الإلهية وأهمية هذا العالم الوسيط أنه يحل كل التعارضات الثنائية بين الله والعالم ، ويخلق إسطراً موحداً يسمح بمشروعية كل الأفكار والتأويلات باعتبارها تحليلات مختلفة للحقيقة المطلقة المتعالية عن التقيد والحصر . فهذا الوسيط يمكن أن يحل ثنائية صدور المحدث عن القديم والثاني عن الباقي ، والناقص عن الكامل والمحدود عن المطلق . فإذا انتقلنا إلى نظرية المعرفة كان هذا العالم الوسيط هو عالم الرموز والكالات الحقة ، وهو العالم الذي يتصل به الخيال الإنساني فيستمد منه معرفته وعلمه . وعلى مستوى النص الديني يمكن لهذا العالم الوسيط أن يصل معضلة التشبيه والتنزيه ، والذات والصفات ، والوحدة والكثرة ، والحكم والمتشابه ، والجبر والاختيار ، والعمل الإلهي والمشيئة المطلقة ، وباختصار كل هذه الثنائيات المتعارضة ، التي تصبغ في ظل هذا العالم الوسيط الخيالي مجرد أوهام واعتبارات مختلفة لحقيقة واحدة ، وتزول الخلافات داخل اتجاهات الدين الواحد ، وبين الأديان بعضها بالبعض الآخر ، ويصل ابن عربي إلى الدين الكلي الشامل دين الحقيقة والحب الذي يسمع كل أشكال العنرات ويصورها .

ويتمنى ابن عربي إلى أن الرحمة الإلهية الشاملة مستتظلم الجميع في نهاية الأمر ، لأن كل معرفة مهما تكن محدوبيتها ونقصها تستند إلى أصل وجودي في بنائه الخيالي . وتستند إلى درجة معرفية في بذائه السياسي الروحي الباطني .

وإبن عربي دائم التنبيه إلى تعدد المستويات في عباراته والفاضة . وهو لا يفتأ يحذر قارئه من مهوى الوقوع في

تجاوزوا هذا الوجود الظاهر ووصلوا - معرفيا - إلى حقيقته الباطنة .

يتضح من هذا العرض الاساسي الوجودي والمعرفي الذي اقام ابن عربي عليه تقسيمه للنظر في القرآن الكريم الى ظاهر وباطن . وقد رأينا ان التناول عقده لا يعني إلا رفع تأثير المستغرق لللفظ إلى مرتبة أعلى بالنسبة إلى الاختيار الأبرار من الواصلين .

وكان ابن عربي شديد الاحتراس إذا استعمل آية من القرآن في معنى لا يطابق معناها الظاهر ، تأييدا لمذهبه - أن ضيف هذا التحيز فيقول : « هذا من باب الإشارة لا من باب التفسير » أو يقول : « ولاخ خلف ستار هذه الآية » . وكان يسمى تأويله بأنه « روح ألفاظ القرآن » ويقصد في ذلك - بلا ريب - بأن التفسير الظاهر أيضا يحتفظ بصحته هل أنه الجسم الظاهر للألفاظ .

وهذا المنهج في التأويل عند ابن عربي هو ما يسمى « بالتطبيق » أي المحاذاة والموازاة ، ففي التأويل يكشف المؤلف المعنى الحقيقي المحجوب تحت كلمات يبدو أنها غير ذات دلالة ، إما في « التطبيق » فإن المعنى اللفظي الظاهر يحتفظ بحقه الكامل ، فهذا أخبر عن المعجزات وجب الاعتقاد المعرفي بتحقيق هذه المعجزات . وإذا قص أحداثا عن أشخاص أو أمم ، يجب اليقين بالحصول التاريخي لهذه القصص .

وهنا يختلف منهج ابن عربي عن مذهب الشيعة الاسماعيلية الباطنية الذين يؤمنون أيضا بالتأويل الباطني للقرآن الكريم . فهو عندما يستعمل « التطبيق » . لا يريد أن يخلع الشريعة من مكانها ويبطلها عن طريق التأويل . كما تفعل طريفة الاسماعيلية الباطنية ، بل هو يلغي إلغاء تاما كل ارتباط على بالهم

السطحية نتيجة لطبيعة اللغة العرفية التي لا مفر أمامه من استخدامها . ويؤكد أن هذه المستويات جميعها مراتب مختلفة تؤدي وظائف متعددة لحقيقة واحدة . والتأويل هو رحلة الإنسان الخيالية التي ترد كل ظاهري إلى باطنه ، وتنفذ من الكثرة إلى وحدتها الحقيقية ، وتفتقر المصدر إلى حقائقها الروحية . وعند ابن عربي أن المعرفة التي تعتمد على الشريعة بجانبها الظاهر والباطن هي التي تؤدي إلى الكمال الإنساني . والشريعة هي الوسيط الذي يعصم الإنسان من الكبر وأدعاء الألوهية ، كما يعصمه من الهبوط إلى الحيوانية ورحلة الصوفى تنتهي إلى تجاوز ثنائية الظاهر والباطن على المستوى الوجودي والإنساني وكذلك على مستوى الشريعة ، والعارفين « في هذا السفر مثل النائم فيما يرى في نومه وهو يعرف أنه في النوم » كما يقول ابن عربي في « الفتوحات » .

والتجليات الإلهية على قلوب العارفين هي التي تمكنهم من القدرة على التأويل وفهم حقيقة أعيان الأشياء وأسرارها الباطنة .

وإذا كان هذا التجلي على باطن نفس العارف أو على قلبه يتدرج مع رقيه في معراج الصوفى ، فإن علم الباطن تزداد مع رقيه في هذا المعراج . وكلما رقى في معراجيه درجة زاد التجلي في باطنه على قدر ما ينقص من ظاهره ، حتى يصل إلى حالة الفناء ، أو الكشف التام ، فيفهم هذا التجلي كل ظاهري الصوفى ، أو لنقل يتحول الظاهر إلى باطن ، وتتلقى الشئانية التي مردها إلى عالم الحس والمادة .

والوجود بمراتبه المختلفة يمثل حجبا على الحقيقة الإلهية ، كما تمثل الصورة في العلم غطاء على المعنى أو البرزخ الذي يخفى وراءها ، ومن ثم فالوجود يحتاج إلى تأويل يتماشى مع تأويل الأحلام مجرّوا من الظاهر إلى الباطن . والتأويل مبة إلهية خص بها الله العارفين الذين

المجازى للشرعية ، وفي ثنائية الظاهر والباطن يقول للؤلؤ : « وثنائية الظاهر والباطن وعلاقتهما الجدلية المتقاطعة تتخذ في فكر ابن عربي أشكالا عديدة ، ويعبر عنها بصيغ مختلفة ، فالتبوية بكل مظاهرها وتجلياتها تمثل المستوى الظاهر من الشرعية ، والولاية بكل مراتبها تمثل المستوى الباطن ... » فالتبوية موهبة والولاية مكتسبة بالتعلم والسلوك والمجاهدات . والصور يستمد فهمه من باطن النبي ، أي جانب الولاية فيه . والصور يبدأ بالنص متحققا بظاهرة فيكشف له عن حقيقة الوجود ، فيمرده للنص مرة أخرى وكلما تعمق في معارجه تكشف له أساق النص ومستوياته حتى يسمح للقرآن من الوجود : ويرى الوجود في النص .

« وإذا كانت اللغة الإلهية - وجودية كانت لم نسمية - لغة إشارية رمزية ، فمن الطبيعي أن يعتمدوا التصوفة - أيضا - على منهج السر والاشارة في تعبيراتهم عن معارفهم وأحوالهم . فاللغة العادية لا تشمل بدلالاتها الانشائية المعاني التي يتوصلون إليها معرفيا .. وهذا يذكرنا بما قاله النفري : (كلما اتسعت الرؤية ضللت العبارة) . »

وإذا اربنا أن نفهم « روح » مذهب ابن عربي في التأويل ، كان لابد لنا من أن نبرز فهم الحوازاة التي وضعها بين القرآن والوجود .

هكذا كان القرآن هو كلام الله المفوظ والمكتوب الذي أنزله الله على البشر ، فإن الوجود كله أيضا بكل كائناته هو كلام الله وآياته : « سرفهم آياتنا في الأنفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق » فالجزء الأول من هذه الآية يدل على التكون الظاهر ، والجزء الثاني « وفي أنفسهم » يدل على المعرفة الباطنية التي ترى الوجود والنص معا في ضوه

جديد . « وليس المهم عند الصور فهم الكلام من خلال ظاهر اللغة ، بل الاستماع إلى المتكلم (الله) من خلال مجالات كلامه المختلفة على مستوى الوجود ومستوى النص معا .. ولا يمكن أن تتم هذه القراءة التي تستهدف الوصول إلى المتكلم إلا من خلال تأمل القرآن على أسس يعنيه : الوجودي والنص معا . واستماع الصور إلى القرآن ليست إلا استماعا لكلمات الوجود من خارج واستماعا لكلمات نفسه من داخل . لعارفين إذن يرى الوجود كله كلمات الله ، ويرى كل كلام في الوجود كلاما لله .

وعند ابن عربي ما يسميه « بالثلاثة الكلية » التي تنتظم ظواهر العبد ويلخصه إذ جاء في كتابه « مواقع النجوم » : إن على اللسان ثلاثة ، وعلى الجسم جميع أعضائه ثلاثة : وعلى النفس ثلاثة ، وعلى القلب ثلاثة وعلى الروح ثلاثة ، وعلى السر ثلاثة ، وعلى سر السر ثلاثة . فتلاوة اللسان ترتيل الكتاب على الحد الذي رتب المكلف له . وتلاوة الجسم للمعاملات على تفاصيلها في الأضواء التي على سطحه ، وتلاوة النفس التخلق بالأسماء والصفات ، وتلاوة القلب الإخلاص والفكر والتدبر ، وتلاوة الروح التوحيد ، وتلاوة السر الاتحاد ، وتلاوة سر السر الأربع وهو التنزيه للوارد عليه من الإلقاء منه فلم وهلا . فمن قلم بين يدي سيده بهذه الأوصاف كلها . قد ير جزء منه إلا مستقرفا فيه على ما يرشاه منه كان عيدا كليا ، وقال له الحق إذ ذلك حملني يدي أو ما يقول على حسب ما ينطق به العبد قولاً أو حالاً .

في هذه الحالة يتلقى العبد مباشرة عن الله . وإن شئنا الدقة يتوحد المازف بموضوع معرفته ، ويتوحد العالم بالعلوم . إنها مرحلة العلم الكشفي التي تنتهي فيها لثلاثة المتكلم - الكلام - المستمع . وفي هذه المرحلة يسمح

الصوت عن الله بلا واسطة ويتوحد القرآن بالوجود في معرفة الصوت وفهمه . وإيجست هذه الحالة سوى حالة اليقين المعرف التي يدرك فيها الصوت ثبات الحقيقة الإلهية مع تغيرها وتتوحد في الصور المختلفة .

وإذا كان السر الإلهي في كل موجود هو بلطته . فكل موجود حي بحياته خاصة لا ندركها ، لأن هذا السر ليس إلا النفس الإلهي ، وعلى ذلك فإن كل شيء في الكون ناطق مسبح لله تعالى ، وإن كان العامة لا يفقهون هذا التسبيح كما قال تعالى « وإن من شيء إلا يسبح بحمده ، ولكن لا تفقهون تسبيحهم » وقوله : « سبح لله ما في السموات وما في الأرض وهو العزيز الحكيم » وغيرهما من الآيات ، فالعارف وحده هو الذي يفقه هذا التسبيح ويدركه لأنه تحقق حقيقة هذا السر الإلهي الذي لكل موجود وجه إليه ، كما قال ابن عربي في « الفتوحات » .

ويسوق المؤلف في تضاعيف كتابه طائفة من الأمثلة والشواهد التي تبين مذهب ابن عربي في التأويل وبخاصة في الباب الثالث والآخر الذي عنونه « القرآن والتأويل » . وإليك مجموعة من هذه الأمثلة التي تبين ببيان واضحاً ما أثبتناه في هذا العرض المختصر لكتاب « فلسفة التأويل » .

يقول سبحانه وتعالى : « ثم استوى على العرش الرحمن فسمال به خميراً » فيتأويل ابن عربي هذه الآية الكريمة بقوله : إن العارف صاحب المعرفة القلبية هو الخبير الذي يعلم معنى استواء الرحمن على العرش حسب منطوق الآية القرآنية ، لأن قلب العارف هو عرش القرآن « فيعلم لغزوه وخبرته انصاف الرحمن بالاستواء على العرش ما مئناه . وإمر من ليس بذلك أن يسأل من يعلمه علم خبرة من نفسه لا علم تقليد .. فالسؤال الذي

بهذه الصفة من الخبرة يعلم الاستواء كما يعلمه العرش الذي استوى عليه الرحمن ، لأن قلبه كان عرشاً لاستواء القرآن » (الفتوحات)

والفارق بين صاحب القلب وصاحب النظر في فهم الاستواء على العرش أن صاحب النظر « ينتقل من شرح الاستواء الجسماني عن العرش المكناني بالتزنية عنه إلى التشبيه بالاستواء السلطاني الحاص ، وهو الاستيلاء على المكنن الإجمالي الأعظم أو على الملك ، فما زال في تنزيهه عن التشبيه ، فانتقل من التشبيه بمحدث ما إلى التشبيه بمحدث آخر فوفقه في الرتبة . فما بلغ العقل في التنزيه مبلغ الشرع في قوله تعالى : ليس كمثلهم شيء .

القلب هو الذي يسمع الحقيقة في إطلاقها ولا يحددها ، إنه بيت الرحمن أو عرشه الذي يسمعه وقد ضاقت عنه السموات والأرض « ولما خلق الله أرض يدك جعل فيها كمية ، وهو قلبك ، وجعل هذا البيت القلبي أشرف للبيوت في المؤمن ، فآخبر أن السموات - وفيها البيت المعمور - والأرض - وفيها الكمية - ما وسعته وضاعت عنه ، ووسعه هذا القلب من هذه القضاة الإنسانية المؤمنة ، ولما هنا بالسمعة الطم باه سبحانه » (الفتوحات)

مثل آخر . يقول الله سبحانه وتعالى : « وإذا رأيت الذين يخوضون في آفاقنا قل الله ثم ذرهم في خوهم يلعبون » يرى ابن عربي أن الخمر « هم » في « ذرهم » يعود على الأسماء الإلهية . وهذا التأويل ينطلق من تصور أن الله هو الفاعل على الحقيقة من خلال الصور الظاهرة . وإذا كان هو الفاعل ، فهو الموصوف بكل الصفات التي وجدت في القرآن والتي تدل - في ظاهرها - على فاعلين آخرين .

إن الظاهر المدرك أو الخبرة الوجودية المباشرة قد توهمنا

اننا الفاعلون على الحقيقة ، خيرا كان الفعل ام شرا .
والحقيقة التي يصل إليها الصوفي هي أن الأسماء الإلهية
هي الفاعلة على الحقيقة من وراء صور الموجودات الظاهرة
يستوى في ذلك الإنسان وغيره من الموجودات . قد نفهم
من خلال الخبرة اليومية أن الكافرين والمشركين هم
الخائفون في الآيات على الحقيقة ، ويدرك الصوفي أنهم
مجرد صور تتحرك بأيدٍ خفية هي الأسماء الإلهية .
وينطلق ابن عربي من هذا الفهم القائم على اشتراك الدلالة
وتعددتها ليحل معضلة الجبر والاختيار ، فالإنسان مخير
من حيث ظاهره وصورته ، ولكنه مجبر من حيث باطنه
وحقيقته فهو مجبر في اختياره وإن لم يمس هذا الجبر
إلا العارفون من أهل الله الذين يكشف لهم الأمر على ما هو
عليه .

من هذين المثلين ننتهي أن اللغة عند ابن عربي بجوانبها
و أبعادها المختلفة تتحول إلى شفرة تعكس كل حقائق
الوجود من عالم الألوهة إلى العالم الحسي المشهود . وفي ظل
هذا التصور للغة تتسع أدوات التأويل من ابن عربي
لتساع أبعاد اللغة ، ويتحول القرآن بدويرة إلى مجموعة من
الرموز تتجاوز إطار اللغة الوضعية الاصطلاحية لتدل على
حقائق الكون والوجود .

وبذلك يكون من الواضح لنا في ختام هذا العرض أن
مفهوم التأويل عند ابن عربي معناه رد الشيء إلى أصله
وباطنه على مستوى الوجود ، ورد معنى كلمات الله اللفظية
إلى معانيها الوجودية ، فالتأويل مأخوذ عنده بالمعنى
اللغوي القديم لا المعنى الاصطلاحي المتأخر .

أعداء الشعر : الأخلاقيون والساسة

والمعظم والفكرى . وفي الواقع فإنه يمكن تعلم الكثير من قصائد هومر عن الخير والشر والعدل والظلم والغضب والصبر والرافة والقسوة .

وعلى أية حال فإن النظرة التعليمية للشعر تعد ميثا . ولا يمكن الجزم بأن هومر قد وضع كتيباً عملياً للإغريق في القرن الخامس عشر كما ذكر أسفيلوس . وكما جاء في الأساطير فإن أوديسس كان مطرباً ذا قوة خرافية أكثر منه معلماً أو مصلحاً . وإنه لمن غر الشروع أن نخلط بين التمتع الشعري للهوميروى واليهودي ، وهذا ما حدثنا منه هسيود نفسه في (أصل الآلهة) . وكانت هذه الدعوى المبالغ فيها ملائمة لانتلاطون كمثقل من قيمة الشعر . فقد ألقى باليوم على هومر لسم كقامت كعلم مفيد . وهذا يحدو كإلقاء اليوم على مؤسس المسيحية بسبب النزاع المعيشة التي أطلقها أتباعه في العصور الوسطى وهم يتحدثون عن أمور العلم حديث الأساقفة .

يتحصر اهتمام الساسة والأخلاقين في تأثير الشعر على القراء ، فهم يؤمنون أن وظيفة الشعر الأساسية تنحصر في تمهين للشخصية عن طريق الإرشادات وقصص الانسلا . والمؤمنون بهذا المبدأ يجدون أنه يجب فرض الرقابة على الشاعر الذي يخلق في الوصول إلى مستوى معين في قصائده ، أو تأنيه

إن المدافعين عن الشعر ضد هذه الهجمات الأخلاقية ، غالباً ما يقلبون هذا المبدأ التأني ، ويؤمنون بأن أعظم قيمة للشعر هو أن يكون تربوياً . وقد قامت قصائد هومر منذ العصور القديمة على هذا النحو ، وقد ذهب باحث أكاديمي معاصر إلى حد القول بأن هومر قدم قصائده ليس بوصفها عملاً فنياً ، ولكن بوصفها تجميعاً للتراث الأبدي المتوارث . ولكن هومر نفسه لم يشر أبداً إلى أن غرضه كان تعليمياً أو أخلاقياً ، رغم أن بعض شخصياته تقول بعض الملاحظات الأخلاقية . وقد قرر هومر أن وظيفة الشعر الأساسية هي إدخال اللذة على النفس ، بمعناها المسمى

ولم يكن لدى **أرسطو** أى شيء يذكره في كتابه **فن الشعر** عن الوظائف التطبيقية للشعر ، ويرجع هذا إلى احتمال أنه اعتبر هذه الوظائف أشياء ثانوية بالنسبة لطبيعة الشعر وغرضه . وفي الواقع فإن تأكيدده على أن الشعر عليه أن يبدل الواقع لكي يتصلى مع فنه ، ينفي فكرة أن الشعراء معلمون ، وتعد المحاكاة بالنسبة له سمة الشعر الأسفيسية ، وهذا ما يجعله يرفض منح لقب شاعر لعلم أو عالم يكتب مستخدماً بحور الشعر مثل **أيمبوليس** .

ومن السمات البارزة في كتاب **فن الشعر** ، تأكيد **أرسطو** على أهمية العناصر التي تضفي متعة على الشعر . مثل متعة النهاية السعيدة ، ومتعة ممارسة تجربة الإحساس بالشفقة والخوف بشكل شعري ، والمتعة التي يمكن أن نصل إليها من خلال وحدة سليمة البنية ، وكذلك متعة العناصر الموسيقية والسجعية والمرثية ، ومتعة الإحساس بالروعة ، ومتعة الاستماع إلى حدث مُقدم بطريقة مضمغطة (مقارنة بشعر الملاحم) . وهناك أيضاً — كما يعتقد **أرسطو** — متعة التعرف والاستنتاج كما يحدث عندما نتعرف على شخص في رسم .

ويوجد بنا هنا أن تسهب قليلاً بالحديث عن مذهب « المتعة » في الشعر ، وذلك لأن التقاد في أغلب الأحيان يترددون في الإقرار بأنها ذات أهمية رئيسية . وكما ذكرنا في فصل سابق ، فإن هومر على عكس **هيسود** ، يؤمن أن الهدف الرئيسي للشعر هو إعطاء المتعة . وقد جعل **أوديسيوس** يعبر عن رايه هذا فيقول : إنه ليس هناك ما هو أكثر بهجة من انتشار السعادة والسرور بين المحتفلين الذين يستمتعون بالطعام الشهى والنيذ وإنشودة الشاعر . وضيف قائلًا : في الحقيقة يبدو أن هذا أنبل إحسان في القلب . ومقترناً اعتبر استاذة علم

الأخلاق ومنهم **الفلاتون** أن ذلك يؤدي إلى استنكار مذهب المتعة . وقد تنوعت وجهات النظر تجاه المتعة بشكل عام ، ومتعة الشعر بوجه خاص . وقد كانت أوائل الآراء التي سُجلت في هذا الموضوع قائمة بشكل مرعب . فقد قيل أن **هيفايغورس** قد ذكر أن « المتعة شيء جميل ، ولكن المتع بأي شكل تعد شيئاً سيئاً : لقد جئنا إلى الحياة من أجل العقاب وعلينا أن نُمَاتِب » . وعلى الجانب الآخر ، فإن **ديموقريطس** Democritus « الفيلسوف الضاحك » والذي كانت من سماته السعادة جعل المتعة أساساً لأخلاقه وأكد أن الاعتدال يزيده المباح وجعل المتع أعظم . أما لكتصين Aristoteles أول الكتبيين (فلاسفة آمنوا بأن الفضيلة هي التصرف الأود وبأن جوهرها ضبط النفس) لم يقل أي متعة سوى المتعة الناتجة عن العمل الجاد الشاق ، وقد حذر أتباعه من دراسة الأدب . ويقف اتجاه **الفلاطون** Plato في (الجمهورية) قريباً من اتجاه **هيفايغورث** .

إن **أرسطو** يتأكيد على اللذة ، وخاصة اللذة النفسية الناتجة عن الشعر التراجيدي ، قدم نفسه قوياً لحدو المكوف على اللذات . فهو لم يكن مثل **إبيقور** ولكنه كان مثل **ديموقريطس** الذي تعرف تماماً وبجهرية ، على مبدأ اللذة كرائع إنساني أساسي .

ويفضل دفاع **أرسطو** والاتجاه الإغريقي العام ، قام معظم التقاد برفض المذهب التطويري (البيوريتاني) في الشعر والفن . ولكن من بين الفلاسفة ظهر الرواقيين ، نبضرانهم على « الواجب » ويقتال اتجاههم إلى المذهب النفسي . أما متلوسهم وهم الأبيقوريين فقد عارضوا كل هذه المحاولات الأدبية والفنية باعتبار أنها تؤثر على رباطة الجاش .

وقد قام **أبيلاور** بنقد قصص **هومر** « الحكماء » ووصف الشعراء بأنهم غوغاء مزعجون وقد رفض **فيلوديموس** النظرية التي تقول أن قصائد **هومر** تعليمية أو أخلاقية ، أو أن الشعراء لديهم أي معرفة خاصة ، أو أن هناك أية علاقة بين الشعر والواقع . فقد كان الشعر بالنسبة له ظاهرة لاتلغ منها . وفي مقاله « كيف يجب على الشباب أن يدرس الشعر ؟ » يناقش **بلوتارخوس** بعض الاعتراضات التقليدية بأسلوب منطقي متميز . فهو يسلم أن للشعر قيمة تعليمية لأنه يمثل مقدمة جيدة لعم الفلسفة شريطة أن يكون الشباب على وعى بالأكاذيب التي يقولها الشعراء ، وعلى وعى أيضاً بالإضطرابات العاطفية التي يمكن أن يسببها الشعر . والشعر في وجهة نظره لا يجب أن يُحرم أو يُرتاب .

ويقول **بلوتارخوس** إن الشعر هو فن المحاكاة . وبالتالي ، فعل الإنسان أن يُعجب بالأعمال التي تحاكي الشر أو القبح ، فإن الإنسان يمكنه أن يجد المتعة في تأمل مهارة الشاعر أو الفنان عند المحاكاة — كما تقول النظرية الأرسطية . يجب على الشباب أن يعرف أن الأعمال السيئة « الدنيئة » الصادرة عن الشخصيات الشريرة في الأدب ليست بالضرورة شخصية الشاعر نفسه . (ويستحضرنا هنا قول **كتايلوس** (Catullus) « إن من الواجب على الشاعر أن يكون فاضلاً ولكن ليس بالضرورة أن تكون قصائده كذلك » ويؤمن **بلوتارخوس** بأنه يجب عدم تقصير الأحداث البلاغية في قصائد **هومر** وغيرها بشكل مجازي بالإضافة إلى ذلك ، فإنه يجب على قراء الشعر عدم إظهار إعجابهم الشديد بأبطال مثل **أخيل** Achilles علو أنهم طبقوا هذه النصيحة لثم إنقاذ العديد من الشباب الذين تطوعوا في معسكر الدردنيل عام ١٩١٥ .

ويوضح **بلوتارخوس** مغزاه بضرب الأمثلة من قصائد **هومر** . فعلى سبيل المثال ، ليس من الصواب أن نلهم نوريثيكاً Nautica على جراتها الزائدة عندما فضلت **يوليوسيس** (Ulysses) على أحد البحارة أو الرافضين في بلدتها الصغيرة (الأوديسا — الكتاب السادس) . إذ أن ذلك يدل على حكمته وبعد نظرها ، وبشكل عام ، يؤمن **بلوتارخوس** بأهمية الشعر إذ يفوح في النفس البشرية ، ويقدم أمثلة للفصيلة . إذن يجب على الشباب أن يدرس الشعر تحت التوجيه الحريص وذلك استعداداً لدراسة الفلسفة (كما) أباح رجال الكنيسة المسيحية دراسة الشعر الوثني استعداداً لدخول الكنيسة) .

وبهذه الطريقة يكون **بلوتارخوس** قد بذل ما في وسعه للدفاع عن الشعر ضد الأعداء المزمتمين . وبالإضافة للفلاسفة فإن العلماء أيضاً كان لهم رأي في هذا الخلاف بين المؤمنين بمبدأ المتعة وبمبدأ المتعة . فقد ذكر **أراقسيوس** أن هدف الشعراء كان التأثير العاطفي ، ومن ثم فهو هدف نفس وليس تعليمياً . ولذلك فلعينا ألا نبحث في الشعر عن مستوى فكري أو علمي أو حقائق تاريخية . ولكي يدعم وجهة نظره فقد أبرز أخطاء علمية مستخدمة في قصائد **هومر** ، غير أن العالم الجغراف **استرابو** ، على النقيض من سلفه ، قد حاول إثبات أن **هومر** كان مصدراً حقيقياً للمعرفة ، واقتبس **استرابو** بعضاً من المقتطفات التي ثبتت أن **هومر** من الناحية العلمية كان موقفاً . وقد قدم **هوراس** في كتابه فن الشعر موقفاً رومانياً وسطاً هو : إذا أراد الشاعر أن يحظى بموافقة عامة ، فعليه أن يريط النافع بالممتع . وفي القرن الثامن عشر ، ذكر الناقد العظيم **صامويل جونسون** أن الغرض من الكتابة هو للتعليم ، والغرض من الشعر هو أن يعلم ويمتج .

وقد نادى المسيحيون الأوانسل بمبدأ التمسد الأخلاقي ، وقد ساد هذا المبدأ في العصور الوسطى ، غير أن الشعر المنعقد قد حاول البقاء في ذلك الوقت وأعاد له عصر النهضة هذا الاحترام . فعلى سبيل المثال ، استطاع شكسبير أن يجبر قراءه بأن يكتب من أجل إمتاعهم . غير أن فترة التطهر بين (البيوريتانيين) التي تلت عصر النهضة قد خفقت هذا النوع من الأدب ، إلا أنه استطاع أن يعود أكثر قوة في عصر استعادة العرش والكلاسيكية الجديدة . ومع بداية القرن التاسع عشر تظهر البيوريتانية الجديدة الأكثر تزمناً ، ثم الماركسية ثم مذهب فرويد .

ومن الغريب أن معظم انتمسار الشعر في العصور الحديثة لم يستطيعوا الدفاع عن مبدأ المتعة في الشعر . فقد دافع كل من سبنسي وشيل ولورنولد عن الشعر بناء على أسس تعليمية وأخلاقية أو افلاطونية جديدة . إلا أن وريز ورت استطاع في عصر ازدهار فيه التضيد الدفاع عن مبدأ المتعة في الشعر كدافع شريف وأساس في الأدب . إلا أن للتضيدين قد أساساً لمبدأ المتعة وخاصة في أصل بويلر وفوسستر وأبله . ومن الطبيعي أن يتوقع الإنسان بعد الحرب العالمية الأولى عودة أخرى إلى مبدأ المتعة في الأدب ، غير أن الرواد المفكرين قد فضّلوا الارتكاز على مفاهيم مثل التعبير عن النفس أو قوة الحياة أو الرفاهية العامة بدلاً من المتعة البسيطة . وقد كتب فرويد كتابات دقيقة عن مبدأ المتعة ، ولكنه وصف هذا المبدأ بأنه نوع من الهروب ، وقد أفسر الرواية على أنها حلم من أحلام اليقظة لا قيمة له .

وهذا الرافض لمبدأ المتعة كدافع أولى في الشعر والفن يعتمد على النقد الكلاسيكي المعاصر ، وإذا حاول أحد المحاضرين أن يؤكد أن الشعر يكتب من أجل المتعة ، فإن الكثيرين من مستمعيه سوف يظن أنه ليس جاداً ولكنه هلو

وغير محترف ويتناول الاعتراضات على ضرورة مبدأ المتعة في التدقيق الأدبي خاطئة لثلاثة أسباب :

أولاً : تقديم الأدب البنّي على المتعة ولكنه قد صُمم لأسباب تعليمية وأخلاقية يعد إجحافاً بالكتاب وتضليلاً للقراء .

ثانياً : عند ما تكون ، هل يجدر من الناحية التعليمية أن نحد من المتعة الحسية والذهنية التي يقدمها الشعر وهي دافع رئيس ومهيمن على حياة البشر .

ثالثاً : ليس من الواقع أن هومر وشعراء آخرين قدماء كان دورهم أفضل في الحياة من الكتاب الذين انتقدوهم بشدة بسبب البهجة التي كان يتمتع بها جمهورهم ؟ وبالمعنى إن كل معلم ناشط سترك تماساً للخطر التي يمكن أن يسببها مبدأ المتعة الذي لا هدف له ولا نظام ، وكذلك التطرف من جانب اليونانيين القدماء . ولكن هل سيب مبدأ المتعة استمراراً لاجتماعية أكثر من المذهب البيوريتاني ومبدأ التكلّف ؟

وعلى أن نفهم ما اعتبره الفلاطون الاعتراض الأكثر جدية وأخلاقية ضد الشعراء وخاصة كتاب المسرح . في الجزء الأخير من كتاب الجمهورية انهمم سقراط و (الفلاطون) بأنهم يثيرون مشاعر الناس إلى حد كبير ولا يعيرون اهتماماً للتحكم في النفس البشرية . ويُعد هذا تشبهاً لهؤلاء الملحنين الذين يقدمون التراجيديات اليونانية على أنها تجربة عقلانية . هناك دليل في تاريخ المسرح اليوناني في حداث Phrynicus في كتاب Capture of Miletus : على أن الجماهير في العروض المسرحية يمكن تحريك مشاعرهم بقوة . فالمسرح الإغريقي بموسيقاه ورقصه ، والسجع المتخف ، يتقن عناصر شعورية افتقدوا المسرح الحديث . وإلى جانب ذلك ، يبدو أن شيئاً

ما من الديونيسية Dionysiac قد أعيد إحيائه في الجمهور عندما كان المرض حياً . وعلى أي الأحوال ، لا شك أن افلاطون وجد المسرح في عصره يشكل خطراً ممتناً ، ومن أجل المجتمع المثالي الذي يتخذه قائم بطرد الشعراء من جمهوريته ، وقد حدث أن قلم بعض الناشئين بحذف حوادث كبيرة من الإلياذة لعدم موافقتها على الأخلاقيات التي تتسم بها .

وإن المصور الحديثة بلغت الرقابة ذروتها إما عن طريق التفتيش أو الحذف وذلك عندما انتج الدكتور بوجلر Bowdler نسخاً مثالية من شكسبير وجييون - وإن عام ١٨٢٦ أعاد تشارلز ولهم يستوكر طبع هيرودوت وقد قُلت الجزء الثاني كله إلى صفحة واحدة ، وذلك « للتخلص من كل تعبير يمكن أن يكون مثاراً للاعتراض » . وقد ساد أسلوب بوجلر Bowdler في كل الطباعات الكلاسيكية المدرسية التي تقدم لدارسي اللغات ، واستمر الحال كذلك حتى للقرن العشرين . وقد قام هؤلاء الناشرون بضغط أجزاء كبيرة من الكتب أو حتى حذفها بغض النظر عن وحدة النص ويدون ذكر لهذا الحذف ، وحتى الآن ، وقد انتشر الأدب الإنجليزي ، إلا أن القليل من الناشرين يشعرون بالحاجة إلى فرض الرقابة . وقد ظهرت مؤخراً طبعة حديثة لكاتلوس Catullus وقد حُذفت منها ثلاث القصائد ، لأنها « لا تعبر عن نفسها بالإنجليزية » .

والتحريم الكامل ، وهو النوع الثاني من أنواع الرقابة ، له تاريخ طويل يمتد من كلاسيكتين السيكتي « مروراً بفهرس التطهير » وحتى مجالس (هيئات الرقابة الحديثة) . وقد كان المتطهرون الإنجليز على نفس القدر من النشاط الذي كان عليه الكورياء الرومانيين في هذا الشأن . ولكن مظهرها إنجليزيا هو جون ميلتون ، كان أول من

نادى بالحرية الأدبية قبل فولتير في « إيريبولجيتكا » عام ١٦٤٤ . وقد كان كشعار يؤمن بالقوة الخفية للكلمة .

ولكن ، بالرغم من الرغبة الطبيعية لدى الشاعر في حرية التعبير ، فهل يستطيع المدافعون عن الشعر الذين يهتمون أيضاً بمصلحة المجتمع ، أن يدينوا بصراحة تحذيرات افلاطون الصامسية من التأثير اللااخلاقي في الأدب ؟ . وهل نستطيع في هذا الجو من العنف في عالمنا المعاصر أن نرفض رفضاً باتاً رأيه القائل بأن بعض أنواع الأدب - حتى لو كانت من أرفع الأنواع - قد تجعلنا أسوأ مما نحن عليه كموالطين وذلك عن طريق دفعنا إلى تقليد بعض الأعمال اللااخلاقية أو إثارة أهوائنا ؟ ولناخذ مثلاً حديثاً ذائع الصيت : هل كانت جرائم قتل المغلوقة البشعة في إنجلترا منذ سنوات مضت ، بما انطوت عليه من تمثيل مرعب بجثث الضحايا الأطفال ، نتيجة لقراءة القتل لأعمال « سيد » وأمثاله من الكتاب الذين وجدت كتبهم في حوزتهم ؟ أم هل كانوا يقرأون تلك الكتب لأن الرغبة كانت لديهم بالفعل في ارتكاب هذه الجرائم ؟ أيضاً ، حينما يعترف شاب في اسكتلندا أنه تسبب في حريق كبير لأنه شاهد فيلماً يعرض على الحريق اسمه « الجحيم المرتفع » هل كان يقرر حقيقته أم كان مصاباً بجنون الحرق حتى قبل مشاهدة الفيلم ؟

وللأسف لم تصدر أية تفسيرات عن الأسباب والنتائج الخاصة بهذه المشكلة الكبيرة من الباحثين التفسيرين أو علماء الجريمة . وبصفة عامة يبدو أن علماء النفس يؤمنون بتفسير نظرية التطهير عند « أرسطو » التي تقلل إن مشاهد العنف والقسوة والفزع في الأدب والفن لها تأثير طيب كبير من تأثيرها السيء . وعلى الجانب الآخر يؤمن المستشرقون مع القانون والنظام والمعلمين أيضاً ، بأن

افلاطون كان على حق . وإذا كان الرأي الثاني هو الصحيح . لاستطعنا إثبات أن عرض مسرحية أوديب يشجع على القتل والفسق بالحارم والانتحار ، وتشويه النفس ، أو أن قراءة « مديد » سوف تنسب في مذابيح أخرى ضد الأطفال . فمن هوذا الإنسان العاقل الذي سوف يرفض السماح بقدر ما من الرقابة ؟ وعلى الجانب الآخر هناك العديد من الأسباب الممكنة للعنف والقسوة في العالم مما يجعل من الإجماع أن ننقل الأدب والفن من بينها لتفريش عليه أصناف الرقابة ، ويزداد الإجماع إذا اخترنا الشعر كما فعل الفلاطون ليكون المتهم الأول . ومن الواضح أن الفلاطون شن هجومه الأول على الشعراء بسبب مهارتهم الفائقة في تطويع القدرة السحرية للكلمة المسمومة . لم يكن في عصره أية وسيلة اتصال لها القدرة على التأثير على الناس بقوة مثل الشعر الذي تفرق حتى على الخطابة .. ولكن مثل هذا السبب غير قائم الآن .

وفي النهاية فإن الدفاع عن الشعر ضد نظرية التقليد اللااخلاقي لافلاطون يقوم على وجود نوع من أنواع التطهير ، وهنا سأسوق نوعاً واحداً من أنواع الشهادة لصالحها . هذه الشهادة مأخوذة من كتابات كاتبين حديثين ذرى مشاعر شخصية معروفة للجميع ، وهما تينيسون وأرتولده شتر تينيسون وهو في مرحلة حياته الأولى كشاعر بقسوة آلام ما يمكن أن يسمى « البحث عن هوية » ويملأ الكثيرين في العصر الفكتوري فقد شعر بداخله بصراع قوّى الطهارة والشهرة والنشاط والكسل والتقصّف والترفع والفخر والكآبة والاسمل والياسر وقد استطاع جعل خياله يخاطب الشخصيات البطولية التاريخية إن يجد بعض التطهير لنفسه . وفي قصيدته عن القديس سديمون الناسك تلمس التقيضين القديس والأتيمون تصديتي . أكل اللوس « ديولييسيس »

يضع الفتور والتشاغل ضد المفاسرات البطولية . وفي « الصبح جالاهاد » مجّد الطهارة والنقاء ، وفي ثقيفوتس ناقش شغل الشاغل وهو التهلكة والموت . وفي « السير لافسوت » التي تشكل جزءاً من « قصائد الملك » تصق داخل روح رجل حائر بين الإنسان والفكر والشرف والعار . وقد قال « تينيسون » بنفسه أنه يعد « وفاة صديق » آرثر هالام » ساعدت كتابة قصيدة « يولييسيس » على المضي قدماً ومواجهة صراع الحياة ببساطة أكثر مما ساعد أي جزء من (In Memoriam) .

ويمكن تتبع نفس التأثير التطهيري في العصر الروماني مع شعراء آخرين وجدوا الثقة بالنفس من خلال إحساسهم بالهوية المشتركة مع شخصيات تاريخية بطولية أو مأساوية ، وقد جاء كل هذا في عصر ما قبل محاولات التحليل النفسي الكشف عن أسرار ما اسماء « دانتي » « بصيرة القلب المظلمة » . وإذا توهر لدينا المزيد من المعلومات عن حياة الشعراء الملحنيين والدراسيين الإغريق والرومان ، يمكن أن نجد دليلاً على أنهم أيضاً وجدوا ذواتهم في بعض شخصيات كتاباتهم الرئيسية . نجد مثلاً أسفيلوس الملمهم بالإلهاد في ميروميثيوس ، وسوفوكليس بعد انهيار شخصي في اجكاس ، ويوريبيديس الملمهم من الشهوانية المنتشرة في عصره في هيبوليميتوس . ولكن مع غياب المعلومات عن المضاعف الشخصية للشعراء الكلاسيكيين ، فإن هذه التكهّنات ليس لها أساس .

وما حدث لتينيسون ، إذا كان ما افترضته صحيحاً ، كان نتيجة طيبة لذلك النوع من التقليد الذي رأى افلاطون أنه ضار في كتابه « الجمهورية » ، ذلك النوع الذي تصبح فيه درجة الاندماج عالية جداً لدرجة أن شخصية الإنسان تتزجج لبرهة من الوقت مع موضوع

القصيدة . وعلمية التوحد الخيالي مع شخص آخر هذه تختلف عن نوع التقليد الذي هو عبارة عن اختيار قديس أو بطل ما يفرغى التقليد الواهي في حياة الإنسان مثلاً نجد في استخدام إنسان مسيحي لكتاب « **تقليد المسيح** » لـ **أولفاس كيميس** . في هذا الكتاب نجد عملاً إبداعياً واعياً ومديراً ، بينما يشكل التطهير بالتقليد عند **ثيمستون** نوعاً غير واع من التقليد . فقد كان يعتقد أنه يكتب قصيدة عن « **يوليسيس** » ولكن في النهاية وجد أنه كتب قصيدة عن حالته هو النفسية .

ويمكن أيضاً أن نجد نفس التضاد بين التقليد الواهي وغير الواهي في قصائد **ملايخو أنثولد** . حينما بدأ قصيدة بسؤاله :

فصال يا علي من هو السند في هذه الأيام الريدية ؟

ثم يستمر في القول بأن دعامته هي **هومروس** و **إبيكليوس** وبصفة خاصة **سوفوكليس** ، كان حينئذ يكتب في حالة انفصال عقلاني جامد ولم يكن هناك شبهة لأي تماثل شخصي . ولكن الحال يختلف في قصيدته « **الطالب الفجري** » والسند من قصة « **جلانفيل** » التي تحكى عن شاب من أوكسفورد ترك دراسته وانغمس إلى الفجر ، وأصبح يؤمن بأن لهم نوعاً متوارثاً من التعليم فيما بينهم يمكنهم من صنع الأجهزة بقوة الفيل الذي يسيطر بها على خيال الآخرين . هنا يقابل أنثولد بطريقة خفية المكآبة والحزن داخل قلبه بسروح الطالب الفجري المتحصرة من الضعف المرضي والشك الفاتر الهمة ، والمتحصرة أيضاً من المرض الغريب المتمنى بالحياة الحديثة وعجلتها الراضية وأهدأها المزعجة وأحيانها الكثيرة على العقل والقلب . وقد أعجب بهذا الطالب الأكاديمي المتحدر وبمثاليته التي لا تخبر ، التي :

**لا تزال تحلمن ذلك الأمل الذي لا يقرب
ولا تزال تمسك بذلك الظل المحضين**

وذلك بعكس دائرة أنثولد نفسه من المعاصرين .

الذين يتحركون بكسل بدون أمل أو مدى
الذين يكد كل منهم دون أن يعرف لم يكد
وكل منهم يعيش نصف مائة حياة مختلفة
الذين ينتظرون ملكه ، ولكن : ليس يامل ، ملكه

ولكن بالرغم من الحزن العميق في ذلك التضاد بين المواطن المسئول والمفكر الهارب ، فإن أنثولد يجد صوراً للمغامرات وقوى جديدة في التشبيه القوى الذي يهتم به القصيدة . فهو يقلب بخياله مبتعداً عن أوكسفورد وإنجلترا المكتورة إلى جزيرة في بحر إيجة في الأيام الأولى للمغامرات الإغريقية ، ويرى سفينة ساحلية إغريقية مبتهجة قادمة تحمل

سبعة الأمواج الشباب نوى القلوب المرحية

ويرى أيضاً **التجهر اللغواني** يراقب قدومهم خلسة . كما راقب أنثولد في خياله الطالب الفجري ، ولكن التطهير قد حدث الآن . فالتاجر الذي يمثل الأب الرومي لأنثولد لم يكتب بالجلوس والبكاء على حظه التمس ، ولكنه فعل كما فعل **يوليسيس** في نهاية قصيدة **تفسون** إذ :

امسك الدفة ونظر مزيداً من الأشرطة وبكره ياء على
مقامسكاً لهلاً ونهاراً بجهاه **تصالح** الزرقاء العاصفة بين
(سسرت) وأرض صقلية الناجمة إلى حيث يخرج
الاطلنطي .

هنا نلأشي الاكتساب وجمود الحس حيث يلوح عالم جديد مُنتظر .

وما شعريه الشعراء أنفسهم حين نظموا مثل تلك القصائد ، شعريه العديد من القراء حين قروها وحين قروا كل الأعمال الأدبية العظيمة ، بدءاً من الإبلادة حتى في انتظار جودو ولكن حين نعود إلى الفكرة الرئيسية في هذا الحديث ، فإن تلك الأعمال الأدبية لم تكتب من أجل

أهداف أخلاقية أو مادية . بل كُتبت لأن طبيعة مؤلفيها كانت تحتم عليها أن يكتبوها كرد فعل طبيعي للحياة والفن . وبنفس الطريقة فقد كان هوميروس ومعاصروه فنانين لا واعطين ، مكتشفين لا مصلحين ، ولكن من مسخريه القدر انه في حين كُتبت كل هذه الأعداد من الخطب الوعظية والأخلاقية ثم تسقط في هوة النسيان على مدى القرون فإن تلك الاستكشافات داخل النفس البشرية لا تفلد أبداً قدرتها على جعل حياتنا أكثر متعة واحتمالاً .

العميان

تنتهى إليه بسرعة لأن مضاريه معظمها مطلق باستثناءه
خلفية مواربة تسمح بصورتهم المتردية وهم يدخلون
ويخرجون ، فرادي ، وفيه جولون - يتعجبون منهم
بعض العميان أو بأقدامهم البطيئة المتوجسة . ادخل هذه
الضلفة وادخل دون أن تهيب الضلفة التي ستأخذك ،
لأنك ستعتادها شيئاً فشيئاً بينما أهدأك فتألم
وتتسع . وبالطبع ستكون قد اصطدمت إلى ما لا نهاية
بالكراسي والترايبيزات وتعثرت كذلك في أقدامهم وأغلب
عصيتهم التي يكتونها إلى جوارهم . ولا تخش أن تسبب في
دلق المشاريب الموضوعة على الترايبيزات ، لأن ذلك لن
يحدث أبداً . فهم في هذا المقيى يحملون مشاريبهم
الموضوعة في الأقدام من الميلايين للثقيل بين أيديهم وهذه
اللحظة الأولى عندما يتألمون إياها جرسون أعمى منهم .
وهذا للجرسون يحمل إليهم اللطيفات في درج خشبي تمنع
جوانبه المرتفعة هذه الإنداح من السقوط أو حتى الانزلاق
بعيداً . وبعد أن تتألف عينك للظلمة ، لتتقن عن مكث

سألك على مكانهم ، وسيكون مثبراً أن نراهم في هذا
المقيى شبه المظلم يمشون ساعات عمتهم على محل .
فعندما تصل وأنت على الكورنيش إلى هذه النقطة
المسماة : « ساعة العمى » - وهي على بعد مائتي متر
من مدخل الكوربي القديم - ستستدير لتواجه الضفة
الأخرى من المزارع ، وتبصر تجد على الرصيف بعضاً
منهم في هذه البقعة المواجهة لتواجه المقيى للظلمة
والسماء - أيضا - بحطة « سوليس العمى » . ربما لأن
عربات الميكروباص تتوقف عندها وهي بالقرب منهم ،
وربما لأنهم كثيراً ما يهبطون من العربات أو يصعدون
إليها في هذه البقعة . بعد ذلك ستستدير لتدخل في المزارع
الجانبى الذى لا تسلكه السيارات ، وتقاب بين مشنات
بائعى الذرة المشوى والجميز ، وتدور حول عربات البطاطا
والترمس والفول المسودانى واللب - التي يعمل عليها
جميعاً بائعون جائلون من العميان . وعلى الرصيف سيكثرون
باب المقيى أمامك مباشرة ، إلى اليمين . وربما أنك لن

مناسب تجلس فيه لتتأملهم وهم يمشون على بعضهم البعض ويتحادثون في خفوت ، أو يشربون مسرعين أبصارهم الضائعة في العظمة . سيدمضك كثيراً أن ترى كثيرين منهم منهمكين في لعب الدومينو والطاولة والفطرنج لتسبباً وبين أي خطأ ، ولابد أنه قد حفر في قلبها أو على رقبتها علامات فارقة . سيدركك المنظر رغم ظلمته وغرابته وديماً ومسلماً ، إلى أن يحدث ذلك الانقلاب الكبير في المقياس ، والذي يمكن أن تجرب أحداثه بنفسك ، أو لك تفصل أن تكون مجرد مشاهد له إذا لم تسمح لك روحك بمثل ذلك الهذر القلبي . وإذا كانت روحك تسمح فزنتي أوصيك أن تستبقي ذلك للنهاية . لأنه سيتوجب عليك حينئذ أن تفعل فعلتك وتكر ولا أمسكوا بك - وهم يستعيدون وعيهم سريعاً - وفنتكوا بك شر الفلك . فلتكف إذن في البداية بالمشاهدة ، برؤية لبهم الغريب هذا وتأمل شروبه المثير . شروبه وجوه لاهيين في محاربه ألقها تعطيه أشد الانطباع بتعديقه في زمن بعيد ، زمن كانت لهم فيه حيرن وأبصار .



كان ذلك في أيام أحد المحافظين السابقين والذي اشتهر بين الناس باسم « أبو بطن » . وقد كان رجلاً طويلاً وعريضاً وكثير ، وكان ضعيف البصر جداً حتى قيل إنه لم يكن يرى أبداً ما تمتد يده التي يأكل بها . وقد كان شرباً ونهما حتى أصبح أنه كان يعمل دائماً في جيوب ستراته القمصة أدوات طعام كاملة : سكين وشوكة وملعقة ومجموعة من أدوات تسليك الأسنان . كل هذا ليكون مستعداً للسلوك بهيمة على أية مائدة يدعى إليها . وفي هذا الشأن قيل إن امتلاك قلبه كان لا يتأتى إلا عن طريق امتلاك بطنه ، ومن ثم كانت تنهل عليه الدعوات إلى المأدب بلا انقطاع . يرجعها إليه القائلون الطامعون في رسو

مشروعات المحافظة الوهمية على شركاتهم الوهمية ، وأصحاب الثروات الخافتة الذين يريدون تبوير أراض زراعية للاتجار فيها كإراض للبناء ، وطالب القروض الضخمة بلا ضمانات من البنوك الحثية . والراغبين في احتكار الأراضي المستصلحة دون أية نوايا لزراعتها ، وعشاق امتلاك الفيلات والحدائق المطلة على النيل أو على شاطئه البحر بأسماء حكومية ، ومزية ، وحتى تجار المخدرات الذين يريدون أن تغض الشرطة الأنظار عنهم . هؤلاء وغيرهم من أصحاب المطامع والمطامع كانوا لا يكفون عن توجيه الدعوات إليه . وكان يلبيها جميعاً حتى أنه اختص مدير مكتبه وسكرتيره الشخصي بأن يقوم بالتنسيق بين الدعوات لتفصل مرافقها إلى الوجبات الثلاث وتمتد لعدة أيام مقدماً ، وقيل أن امتدادها لم يقل أبداً عن شهر كامل . لقد كان يجد في طعام المأدب مذاقاً طيباً يفوق مذاق أي طعام يعد له في قصر المحافظ الذي يقوم على خدمة المطبخ فيه عشرة طهاة مهرة يرأسهم كبير طهاة موريث من العهد الملكي ومتقن من أحد القصور الملكية بعد ذهاب الملك .

ولم يكن الطعام في قصر المحافظ يكلفه شيئاً لأنه من المزايا المعينة التي تنفد من ميزانية المحافظة تحت بند الضيافة ، لكنه مع ذلك ظل يفضل طعام الولايم والمأدب التي يدعى إليها أولي مراكز وقاري وكثيرة بعيدة . قيل ذلك وقيل أكثر من ذلك ، لكن المرجح أن هذا الدخان لم يكن أبداً بدون نار ، بدليل المنظر الذي ظلت عليه شوارع المدينة في عهده : مقبرة البهون دائماً وأحياناً خارجة منها بدوى إصلاح شرب ما فيها ، لم يكن ليتم إصلاحها أبداً . حفر ، ودم ، ورصف ، وحفر من جديد . وهكذا بلا انقطاع كأنه كان يتالم من ترك مقارن الحفر والرصف بلا صل ، فكان يبتكر لهم صلاً . ولعلهم كانوا يملونه لشفقة

هذه عليهم . اما وايمة الولايم فليل إنها تلك التي سبقت ظهور مشرورع إزالة مبنى المكتبة العتيقة والحديقة الصغيرة على شاطئه النيل في مواجهة المقهى العتيق . سرت الإضاءة أوالبان هناك مشرورعاً لإقامة جسر علوى فوق مدخل الجسر القديم ليوفر سميلة أكثرلحركة السيارات المتكاثرة على الكورنيش ولما طرحت البدائل ، كتوسيع المشاية المحاذية للنيل وتوسيع شارع الكورنيش نفسه على حساب الأرصفة ، انتقلت ضرورة الجسر العلوى ، فليل إن هناك مشرورعاً آخر لبناء فندقتين سياحيين كبيرين من طراز الأبراج السكنية على النيل ،

أحدهما يراجه الآخر على جانبي مدخل الجسر القديم .. واحد يمكن المكتبة العتيقة والآخر يمكن الحديقة الصغيرة . ولم يكن هناك من أبناء المدينة من يصدق ذلك كله أو يريد تصديقه ، خاصة وقد أظهرت الجسات الأولى التي أجراها أماندة كلية الهندسة في الموقع أن التربة رخوة ولن تعمل أى ثقل عليها ، ستتهار وينهار فوقها هذا البرج المزعم انشائه هذا أو هناك . لأن الواقع ما هو إلا اثر بسوب طمى اللقيضانات القديمة على الضفاف ، تراكم في طبقات وارتفع جسر النيل . وإذا كان قد أمكن للبقعة التي تقوم عليها المكتبة أن تعمل ، فهذا راجع إلى أن مبنى المكتبة خفيف ، فهو من طباق واحد جلّه من الخشب وبسلفه المائل من رقائق القرميد أما مشرورع الحديقة الصغيرة فهو متماسك بفعل جذور شجيرات تين الزينة المنتشرة عليه وبسائط التجيل والزهور المفترش إياه ، وبشكل أساسى يعود متماسك تربة هذه البقعة إلى الشجرة الكبيرة التي تنمرط بأوتاد جذورها عميقاً ، لتقف على عدة طبقات من الأرض تقبض عليها تشعبات شبكة الجذور .

في جوف الليل وبينما المدينة نائمة أمكن نقل محتويات المكتبة التي تقدر بمائة وخمسين ألف كتاب إلى سراديب مهملة تحت واحد من المباني الملوك للمحافظة . وشاع أن المخطوطات النادرة ومجلدات الدوريات القديمة العزينة والكتب الثمينة المجلدة برق الغزال والمزينة بعام الذهب والفضة ، وآلاف الكتب البشرية في لغات شتى ، جميعاً كانت تعمل في أكرام وتنقل بكراسة إلى ظهور عربات القمامة التي تشدها البغال والأخرى ذات الصناديق القلابة الملوك للبلدية وهى بن انيطبها أمرنقل محتويات المكتبة . تم ذلك في ليلة واحدة . وفى الليلة التالية تكفل بلدوزر واحد بتحويل المبنى القديم الجميل - من الخشب المدهون بلون سن الفيل والسقف القرميدى الأحمر - إلى كومة من الأنقاض لا تتساوى شيئاً ، تم إزالتها في النهار أمام عيون أبناء المدينة الذين تجمعوا ووقفوا يهتمسون مختسرين على ضياع قطعة جميلة عزيزة من ملاح مدينتهم . وظلوا مع ذلك رافضين أن يصدقوا أن الدور ذاهب إلى الحديقة ليدهرها ، ويدمر الشجرة الكبيرة التي تتوسط الحديقة . الشجرة التي تكلف في قلب ذكريات صباهم جميعاً وقلب ذكريات المدينة .



قيل ان عبد الله القديم تسفل إليها في أيام هروبه الكبير بفلوك عبر النيل . تشبث بالبرص الطابع على الضفة وصعد إليها ، وهناك ارتقى درجاً مطكوراً في جذعها الضخم إلى تلافيف غصونها حيث اختفى عن عيون مطارديه أياماً . وكان يكرى الفرار إليها كلما احس بالخطر يقترب منه والحصار من حوله يضيّق . وقيل أنه في أليكة بين غصونها كان يستريح ، وفى هذه الأليكة كتب شيئاً من مؤلفه « كان ويكون » الذى أسماه فيما بعد « تاريخ مصر في هذا العصر » .

وعلى ارتفاع كبير لكنه منظور على جذعها يوجد حزن غائر لتاريخ محفور بضخامة هو ١٩ مارس ١٩١٩ . يقال إنه يرجع إلى تاريخ يوم من أيام الثورة وتكرى مصارك في الشوارع مع جنود الاحتلال وموقعة ربط فيها أبناء البلد سلكا معدنيا متينا وبشده عبر الشارع على ارتفاع اعل من رؤس الخيول وثبتوا طرفيه الآخر حول عمود من اعمدة المقهى القديم فحصد السلك فصيلة كاملة من الخيالة المنطليين بالبرماح والبنادق في اعقاب مجموعة من الثوار خططوا بدقة لا تستدراج الخيالة إلى هذا الكمين . ولعل ذلك كان ثأراً من جنود الاحتلال بعد يوم واحد من مجزرة ١٨ مارس التي أطلق فيها الجنود النار على مظاهرة للطلاب فقتلوا عشرين طالباً أو يزيد .

واعلى من الأثر للسابق ، على جذعها ، يوجد اثر القدم يرجعه العارلون إلى سنة ١٧٩٨ وهو كتابة بالفرنسية تقول « خاب سمعيك يادوجا .. لن تسلم مصطفي .. لن تسلم العديس » وهي موجهة على الأغلب إلى الجنرال « دوجا » الذي عينه الفازى « نابليون » قومنداناً على المدينة ومديريتها وأرسله للهرار للقضي على المهرضين في حادثة يوم السوق التي فتك فيها الامالي بجنود حامية المحل جميعاً . ويذكر كتب التاريخ أن المدينة لم تسلم وإيديها المظلوسين : « على العديس » و « مصطفي الأمير » ، رغم أن دوجا زرع الناس وقطع رؤوس عدة رجال من أبناء المدينة وجعل جنوده يسلطون شوارعها حاملين الرؤوس على أسنة الحرايب .

وبعيداً عن كل الآثار المحفورة على جذعها يحكى أن أم كلثوم غنت تحت غصونها المرممة بانوار الكلوبات في عهدا الباك . وبهذا السنيطلى بأول الصانه في سوانقات الطرب التي كانت تقام في نطاقها . ولعل ظنها جلس الدكتور هيكل يرباً وتأسل النهر والمدينة وأسماها « بلريس

الشرق » . وأنشد على محمود طه قصائده الأولى في جلسة شعراء المدينة ساعة العاصري قرب جذعها . وتوقف ركب عبد الناصر بإشارة منه تحتها حيث رفع وجهه المتهلل إلى اغصانها وحيا طويلاً إذ كانت الاغصان التي تظلل عرض الشارع مثقلة بالبشر يهتفون باسمه عندما زار المدينة . وتغير مسار موكب السادات في اللحظات الأخيرة عندما جاء زائراً حتى لا يمر تحتها إذ شاع أن قناصاً يكمن له بين اغصانها العممية على التفتيش . وما من عاشق صغير إلا وحفر على جذعها اسمه واسم محبوبته في هذا الرسم الشهير للقلب المرسوق بسهم الحب . وما من صبي تعلم كتابة اسمه إلا وحاربه حفره عليها عندما مر بها . وكانت تصعد ، تلتسع مكاناً للطلاب لآخرى وسهام حب أخرى ، وأسماء ، وتصدع . ولا تطلع عن لحائها رافائق الذكرى ولا التواريخ أبداً ، وعلى غير عادة الكافور . فهي كالقوة وإن حملت في مظلة اغصانها الواسعة من كل الاشجار . حتى لقد قيل إن هناك من طعم فروعها بأغصان من كل اشجار الشوارع المصرية فاحتملتها وامدتها بعصارة الحياة . طولها يتجاوز أقصى طول للكافور . فهي اعلى من أهل فطاطيس المياه واعلى من عساة سرور الشاهقة . وقمتها لا يدركها إلابصر من ينظر إليها من نهاية شارع الكورنيش . اما جذعها فقد كفاء بالكفاء فصل كامل من الاولاد كانوا في رحلة مدرسية وراق لهم أن يشبكوا أيديهم معاً حتى يحيطوا بالشجره . هائلة الظل حتى يغطي ظلها عرض الشارع كله ويفيض على الضفة والمياه . ودائمة الخضرة وإن تولبت مع المراسم بالوان من زهورشني لعلها ترجع إلى ما تستضيفه من اغصان . فهي بواكير الربيع تكشف عن زهور الفتنة التي تشبه شمساً صغيرة عطرة يطوف بها نحل العسل البري . ومع الفتنة تظهر عنقايد زهور السرسوع ومراوح زهور ذقن الباشا

وقف عشاق الشجرة يرايون الأمر من الضفة الأخرى للشارع ، وكان عددهم يقدر بالآلاف . ثم اتعبهم الوقوف فانصرف من انصرف وبقي أكثرهم عشقاً للشجرة وارتباطاً بها . . . بضع مئات افترشوا الأرض أو جلسوا على الكراسي التي اخرجت من المقهى القديم إلى الرصيف . مكثوا ينظرون إلى الشجرة بعين حذرة وبهمهمة في خفوت بينما كانت تنتشر حول الجذع الظلمة ثلاث سيارات مطاوعة بملازم متحركة . ارتفعت السلام عاملة على أطرافها عمالاً ممصكين بمناشير كهربائية ، ومن هناك بدى يقطع الأغصان الطرفية البعيدة . كانت الأغصان تهوى قطعاً قطعاً وبغزارة حتى إنها غلت أسفل الشارع بركام مرتفع من الأغصان الممزقة ول يوضع دقائق انقطع الطريق تماماً وتم توجيه المرور إلى الشوارع الظلمة . كانت الشجرة تتعري مرغمة . تتعري في تسارع . وكانت الطيور الليلية التي تجمع في النهار تتكشف في مرادفها وهي مباغلة بذلك الاكتشاف . كروانات الليل الرمادية والواق الأبيض وطيور المليحة وصقور الغروب ، كلها كانت تباغت بالانكشاف وهي تنصت في أماكنها على الأغصان فتزئج ردود فعلها . يسقط دون حركة من جناح وكأنه قطع من حجارة تهوى ، وبعضها - ككروان الليل - أطلق صفيره العذب كأنه يغني في قلب الظلمة . لكن سريعاً ما بدا الانتباه وراحت الطيور الهاجمة تفرأ فراراً جماعياً من الشجرة وتلوى بالأماكن المرتفعة القريبة : أسلاك للكهرباء والهوائيات وحواف الأسطح وأعتاب النوافذ ومظلاتها البارزة والأفاريز . وكانت الأبناش قد ربطت الشجرة من فروعها العالية والعارية في عدة مواضع بمجموعة من الأسلاك والخيال المتينة لتفقد بقعة البلدوزات في اتجاه واحد بينما كان هناك منظار كهربائي شديد الضخامة يعمل في الجذع . وبعد أن تجاوز المنظار

والجكرندا البنفسجية الهفافة . بعدها تشتعل البانسيانا الحمراء البرتقالية وتزهو المانوليا البيضاء . يتساقطها الليلاب وبهجة الصباح وتثبت عند أقدامها الراسخة كسجدة البئر الياقنة الهشة . ومع ورقها العطر تتساقط عبر المواسم ، دون أن تفقد خضرتها أبداً ، قرون بذر السنط وثمار النبق والتوت والجميز . كل في مواعيد ، مع أوراق صنفاف رقيقة ، وحور أبيض تشبه الكاف ، وأكاسيا منعمة !



شجرة الشجر التي لم يرد أحد تصديق أنهم سيقطعونها . حتى بعد أن أتوا على أشجار الفيكس الصغيرة التي تسبقها . نشروا جذوع الفيكس من أسفل وتركوها مرمية على رصيف الكورنيش كقتلى ممددين في تتابع حتى يفرغوا لتقطيع الجذوع وهي على الأرض إلى قطع يسهل نقلها . وعندما آتت في آخر النهار عصافير الدورى التي تسكنها بدت معذبة وهيرى . ظلت ترفرف في سمحات معلقة بقرب الأرض فوق رؤوس الأشجار المرمية على جنوبها . ظلت تحاول التعرف على ما حدث لبيوت سكناتها المتكئة على هذا النهر الغريب . وكانت تقترب لتدخل في مأويها لكنها سريعاً تراجع وتظل معلقة في الهواء القريب من الأرض . ترفرف . وعندما هبط الليل نامت العصافير متعبة على درابزين الكورنيش ، وعلى حافة الرصيف ، وطار بعضها ليبيت على الأسطح والفاريز المباني في الضفة الأخرى من الشارع . لكنها لم تهبط أبداً إلى رؤوس الأشجار الملقوعة على الأرض . وفي الصباح لم تسع باتجاه القرى كعهدها بل ظلت في مواضعها حتى ليقال أنها كانت تمسك وتدوس فيها الأقدام . وكان عمال البلدية يكشعونها كفضاً حتى يتمكنوا من الإعداد لما سيحدث للشجرة الكبيرة .

ثلاثة أرواح قطر الشجرة بدأت البلدوزات تزجر وهي تهد ، يصفوية في البداية تشد ، ثم كان الميل الخفيف . جيلي بوشيك أن يهوي بينما العمال يفرين من حوله . وفي رايك المسنين كانت تستط . عمر كامل ، بل أصغر عديدة . وجدت الصبر الهائل الخفيف والطفقات التي طويت من هولاء كل صرخة أو شهقة أو سباب . أغض كليون أعينهم من هول المنظر وانكشوا على أنفسهم وأرتقوا يأثر القشرية للتي سرت في الهواء . لحظة ، وأرتقوا كامل بسور للكونيش الصودي فهشمه وتجهلت بإسلاط الرصيف الخرسانية وانصكت السهام . وكان كل شيء يتحس .. كل شيء .. الأرض والسموات الجاني ، وأمل هذا هو ما أفرح الطيور .

●

لم تعد الطيور إلى أماكنها التي كلفت عن الارتجاع بعد أن تهدت البجعة بطول الشارع وسكنت حتى يقطعها . لحيات الطيور نوم في سماء المزارع الخفيفة بلا انقطاع ولكن الليل عصر . اهتطت عصافير الأس الشريفة بطيور الليل التي استيقظت لفسر في النهار . وكانت الطيور الأبية تهوي وتكثر وتدخل في هذا الرجل الذي يفل في سماء المزارع وترتفع درجة غليانه . معة غريبة بدأت تهوي مبكرة على المكان بينما الشمس لم تقرب بعد . وبكث منظر النهار في أمكنهم على الرصيف يستغلهم الفضول وهمسك بهم شيء من حول . ثم اهتطت السماء . بدأت الطيور تتجاثرت فتتجش الأصوات : الصبح والشقوقات والزقزقات والهدس والنعيب والصرخ وخفق آلاف الأجنحة المحتاجة وضربات الخافز . ثم راحت تتسكط من سحابة الطيور المتقاتلة في سماء المزارع قطرات دماء سخاها لخصيب الرؤوس والوجوه والأيدى . كان شيئاً لا يمكن تصديقه لكنه يحدث . وفي أعقاب مطر الدم

الهائل من أعلى ، بدأ الانضغص . هبطت سحابة الطيور المشتتة بنيرانها إلى قلب الشارع . وأمل ردد أفعال الخوف البشرى هي التي زادت من هياج الطيور وجهته إلى البشر . كان معلوماً أن تنهش الطيور الأيدي والأذرع التي تلاطمها ، لكنها بدت مسخرة على اختيار وحيد غريب . كأنما جرى بينها اتفاق يتحدد قصد . راحت المناقير تندفع في تصويب خارق نحو العين . فقط العين . تخترقها وتقوس فيها وتهش . وتبعد عنها الأيدي بضرابات جارية لحوح إذا ما أعلقتها لتواصل النهش . كان رعباً من صراخ ورافرة وملأمة أيدى وكفص أقدام واندفاع منقار محمية . ولم تكن ظلمة الليل هي التي حلت أولاً لكنها ظلمة الأوصار هي التي راحت خلطة تل . ومن عالم آخر الثور كانوا يحتفظون بإسلاط آخر الصور المفزعة : رافرة أجنحة رملية ليمل متوحش ، وتيجان همد شرسة ، وعين كبيرة أصفر جراحة ، ووجه كهل لطيف اليوم والرضية . لكن أكثر الصور إزعاجاً كانت لسحابة الجناح واليسر والدوري الصغيرة والشرائح . ومناقير مناقير مناقير . مناقير كعرب مدببة وآام كلبريق . ثم كانت ظلمة ولاقي غير أصوات طيور محتاجة ورافرة أجنحة وصرخات بشر يتلاطمون . ولم يجدوا في هذا الراء مكاناً قريباً يحتمون به غير جوف المقهى القديم الذي اندفعوا إليه بفرجة تحديد الاتجاهات الصاعدة تنوها من قراءة عتمة المباحة .

●

لم يصنوا بالثور داخل المقهى ، ولا أبصروا بياض رخام الترابيزات ولا يريق الطلائع للنجاسة المجلوة . كان ظلاماً هائلاً أخذ يستدريهم حيث اكتشف صاحب المقهى مع الأيام عدم حاجتهم إلى الثور وهم يشكلون السواد الأعظم من الزوار . ثم صار للمقهى وفقاً عليهم

لا يكاد يدخله مبصر . كل صاحب المقهى عن الأعمال المصابع التي مازالت تتدلى في مشككات منطفته . وشيئاً فشيئاً لم تعد هناك ضرورة لفتح النوافذ المظلة على الكورنيش . وهما واضحاً أن فرجة صغيرة في الباب الموارب كافية لاستيعاب تنظيرهم المتوجس المتباطيء وهم يتواردون فرادى . ورائى صاحب المقهى مناسبة تشغل جرسونات من العميان المحتكين وتحوير كل الأدوات لتتناسب هذا العمى . حتى الباعة الجائلين أمام المقهى صار يرسل المبصرين منهم ليصل بأصواتهم آخرون من العميان دون تدخل من أحد . عميان عميان . عميان حول المقهى وفي داخله . عميان يظنون في تكتم على وجه هائل لم يبرهم أبداً . وتستطيع أن تتأكد من ذلك بنفسك لـ أحدث هذا الفعل الصغبر المعابت أو اصطيرت قليلاً لترى غيره يحدثه .

يتكرر الأمر كثيراً حتى إنه لابد يحدث كل ليلة . يأتي واحد من الفتيان الهزائن ييلف في جدر وضك مكتوم على عتبة باب المقهى من الخارج . يعد بوزه داخل المقهى محيطاً إياه براحتيه على هيئة يوق . وعبر البوق يطلق صلية من تلك الأصوات : صوصو صوصو ش ش ش فر ره ره ره .. يهكلى صوصاة وشفشقة عصافير ورفرفة أجنحة فينتجر جنون ملهم . يبدون كأنما تمسظم موجة واحدة صاعدة من الربيع يأتون معها بنفس ردود الانفعال المزعجة . يرفصون أذرعهم ويتخفصونها حول رؤوسهم في تضارب بينما أليديهم الضميرية تتخبط منبكية أمام وجوههم لتحمي عيوناً لم يعد لها وجود في الحاضر . وتتساقط أجسادهم وهم وقوف

كانهم يصارعون الفوص في قيعان لاقرار لها . وفي هذا الفزع الشامل يتحركون كل شيء ليهوى أو يقلب أو يتناثر .. لقداح المشاريب وقطع الدويعنو والطولة والشطرنج ووقع اللعب وعصيمهم والطفاطيق النحاسية كل هذا بينما تنطلق من أفواههم الفاغرة صيحات الفزع والشهقات وبعض السباب اليائس . وما أن تجلأ إهذه اللحظة بُمَيِّدَ اكتشافهم لزيغها حتى تجدهم يندفعون معاً مثل سيل وحش نحو مصدر الصوت الزائف ليفتكوا به . لكنه سيكون قد ذاب مغلفاً وراءه صدى ضحكات عالية تجرى مصحوبة بجمع من ضحكات أخرى عابئة وديبب مجموعة من اقدام لامية تتربعيداً . ربما تجتاحك في هذه اللحظة مخاوف أن يفتكوا بك كواحد من المبصرين يجلس بينهم . لكن لا . تأكد أن حادهم مصوب بدقة شائقة يصنعها ما بقى من حواس شحذها فقد الأبصار . سترامهم يحدون مكان وفوق العابت عند الباب بالسنتيمتر وبالمليمتر وكانهم يسمون بقايا راحته في المكان أو يلتقطون صدى أنفاسه أو صوت احتكاك اقدامه بالأرض وهي تفر . وتستغنى دقاتك حتى يرقنوا فوات الألوان للإمسك بالعابت وعدم جدوى تجمعهم عند الباب . سيعدون إلى أماكنهم السابقة نفسها بدون أى خطأ . وسيعيدون كل شيء إلى مكانه السابق بدقة وكانهم يبصرون في الظلمة . راحع اللعب والقطع الششبية والطفاطيق والكراسي . أن يعضوا غير بقايا المشاريب المسكوبة على الأرض . وسيطبلون مشاريب أخرى يحسنونها ببطء وهم يظفون زفرات حري . زفرات كأنها تذيب جذران الزمن للفاضة يتصل بهم إلى ذكرى زمن بعيد . أيام كان لهم فيه بين وأبصار ، ونهارات مضية وأيال ترصعها أقمار واد رويشها إلى النجوم .

خبز لأيامها ... خمر لحينى

إله ن . و .

١ = لجمالها روح أيقونة .

لنا الوحيد أعرفها كما يعرف الطفل شدة ألمي .

أنا الطريق كالاحلام من رحم الملقى .

والذابل مثل نرجسة .

٢ = أيها الوتر البسيط .. اعزف .

جسدها حديقته .

ولنا للبستانى .

٣ = اسالك رائحةً فوق رائحةِ العطرِ .

فابتعدى عن نسائم « مايو » ،

لمأنى أغارُ من الصيفِ .

اشعرُ أن له سطوةَ اللصِّ حين يمدُّ الهواء يداً ،

ويداعبُ أطراف ثوبك .

٤ = ... لمن المعجزة ؟ لى .

لمن تخرج الأرض أثقالها ؟ لى .

لمن ستطير الصمامات من برج عينيك ؟ لى .

إنه كَنَزٌ قلبي ،

وإن ينفذ الكخرُ ... لئن .

٥ = هائماً كالدرويشِ امشِ فى دمي .

ولا تغويني المسايحُ ولا الراياتُ .

وحدى اكتشفُ الله .

حين أشعل حريقك فى انفاسي شيايى .

٦ = الشجرةُ هذى العابدةُ للفتنةِ هى .

ليس لها إلا أن تجرحنى .

ليس لها إلا أن تبدأ ذنبي .

ثم تَكْفُرُ عنه بسبعة أَمْثَالٍ ، وثلاثِ عواصِفَ .

٧ = النَّائِي لَا يَفْهَمُنِي .

وَالطَّاغُتُ الْاَبْيَضُ لَا يَفْهَمُنِي .

وَالْبَحْرُ لَا يَفْهَمُنِي .

وَالْاَصْدِقَاءُ كُلُّهُمْ لَا يَفْهَمُونَنِي .

وَالسِّرُّ فِي ذَلِكَ اِنْ اَتَيْتُ .

هَمَّا اَنَا وَانْتِ .

يُحْطَمَانِ دَوْرَةُ الْمَنَاصِرِ .

٨ = لَصُجِيجِ الْكَائِنَاتِ .

طَفْعَةُ الْخَاصِّ ، وَلَكِنْ لَصِغَتِ الْكَائِنَاتِ .

نَكْبَةُ تَشْبِهُ خَوْفِي مِنْ خُطَايَ .

مَا الَّذِي يُقِلُّتُ مِنْ ذَاكَرَتِي .

حِينَ ارَى شَيْخِي وَخَتِي تَعْبِرُ فِي نَهْرِ صِبَايَ ؟

مَا الَّذِي يُقِلُّتُ مِنْ اَغْنِيَتِي ؟

٩ = الْغُرْفَةُ الَّتِي تَلْتَحِينَهَا عَلَى الشَّكِّ .

يَدْخُلُهَا نَصْفُ الْيَقِينِ .

وَيَهْرَبُ مِنْهَا نَصْفِي .

١٠ = على عبقريتي ان تظل داكّة .

ما دميت بسعة غايّة مُتَعِدّة .

ما دميت الكتابة في الإجابة :

أكثر من امرأة ، وأكثر من شراع .

١١ = ساعديني ان ارى أمي .

وان ابكي عليها .

ان ألبّي من طفولتي أساطير ، ونخلًا ، وسحاباً .

ان أعيد الزهرة الأولى إلى موضعها في الأنيّة .

وسأبقى قرساً أو ساقية .

١٢ = للشمس ان ترتاح في بدني من الصفر البعيد .

فانا لكل المتعبين من القصائد مرفأ .

وانا لغوضي الدبح مُنْكَأ .

فهل مازلت وحدك أيها الفلك الوحيد ؟

١٣ = تحسدين الأبد

لماذا وانتِ سراج الأبد ؟

١٤ = المدى كله تقبّ صغير

لا يمرّ منه خيطٌ أيلعها .

هاتى إبرهٗ ، وانثقى قميص نشوتي
فإن للروح حلاوة ، وللحنين شوكه .

١٥ . ظلُّها فريدٌ من نوعه .

ظلُّها ساكنٌ فى اضطرابه ، مضطربٌ فى سكونه
ظلُّها يسبقُ الضحى إلى الضحى .

يشبكي كالدُّبوس فى عرويه .
ويذهبُ إلى عرسِ النصوص .

١٦ . مت اربعون علماً من عُمرِكَ .

وسوف تُمرُّ اربعون علماً أخرى .
وأنا أزدُ قمحى ، وأحصدهُ
وأملأ منه الأجران .

١٧ . أقولُ : كوى

فأنا الكائنُ والاكوانُ والمُكوَّن .

أقولُ : من قبلُ ومن بعدُ

أنا وأنتِ مادونه المَدُون .

وما خفى وأدركته ريشةُ الملوَّن .
الفعل ما صرَّقتهُ .

والإسمُ ما أُنقِ .

١٨ = يخطئُ البرقُ لحزائنها

وينهسُ البرقُ .

أَصَوَّبُ يُبَالِ فرحتى وأخطفها .

ما أجملُ مخطوفتي وهي ذاهلة

ما أحلى العسل الذي يقطرُ من ثمرةِ الذهول .

١٩ = عَلَيَّ إِذْنُ أَنْ أَحْبِكَ أَكْثَرَ

لكي اتحرَّضَ من زمكنيةِ الشيءِ أَكْثَرَ .

عَلَيَّ إِذْنُ أَنْ أَلْئِمَ نَفْسِي

كاهواك بوجهي ، وإنْ اكْتَسَرَ .

عَلَيَّ إِذْنُ أَنْ أَكْثَقَ فِي دَاخِلِي ، لَأَرَى .

أَنْ أَقُولَ مَا لَا يَقُولُ ،

أَوْ أَنْ أَفْسَرَ مَا لَا يُفَسِّرُ .

كُلُّ يَدٍ بِسِرَارِهِ مُفْعَمٌ .

وَلَنَا الْآنَ اقْرَأْ مِنْ سُورَةِ الْمُنْتَهَى مَا تَيْسَّرُ .

٢٠ = السَّمَاوَاتُ مَرْبُوبَةٌ كُلِّحَلِيبٍ .

وَلَنَا اتَّخِذْ قَلْبِي إِذَا عَزَّ

تَزَيَّنَ فِيهِ حَتَّى السَّمَاوَاتِ .

فِي الْبَيْتِ ؛ لِي مَطْبَعُ الْبَيْتِ -

تَمْزُجُ كُلَّهُ زَيْدُ الرُّؤْي بِصَمَاءِ الْغَيْبِ

وَيَنْضِجُ خَبْرُ اللَّائِكِ الْغَرِيبِ

٢١ = قَدَحِي مَالِي ، وَالرُّمُ ، وَالرَّاهِ ، وَالْمَدَامَةُ

وَالْجَسَدُ الَّذِي أَرَكِبُهُ الْبَيْتُ .

أَنْتِ صَبُوءٌ بَرَّاقٌ .

وَالْبَيَاضُ ، الْبَيَاضُ ، الْبَيَاضُ

مَعْرَاجُ يَدُومٍ دَوَاماً .

دَعِينِي أَكْلُمُ رَبِّي

وَأَقُولُ لَهُ إِنْ عَصَائِي لَتِي شَقَّتْ الْبَحْرَ

كَانَتْ فِي الْأَصْلِ بَيَضَاءً

دَعِينِي أَطْلُعْ عَلَى خَزَائِنِ الْأَرْضِ

وَاخْتَارَ مِنْهَا لَوْنَ السَّمَاءِ ، وَطَعَمَ النَّبِيدُ ، وَرَائِحَةُ الضَّوءِ .

كُلُّ مَا يَمْجُو الضَّوءُ أَبْيَضُ .

وَأَنَا لَا أَطِيقُ دَلَالَ الضَّوءِ

كُلُّ مَا يَمْجُو النَّبِيدُ حَارٌّ .

وانا لا اطيق دلال النبيذ .
كل ما يُعْجُ السحابُ نبيذ .
وانا لا اطيق دلال السحاب .
انا باختصار نبيذ ثوبل
مُنْقَلُ كاليسمين بدلائك .

٢٢ = عيون « إلزا » أكثر سعة من البحر .
وعيونك أكثر سعة من عيونها .
كل حناء الشريق توفظ أحزاني .
ووجدك توفظين موجة الزهو في خطوة الراقص
هذا القمر أعرق من لها ث بدائي
يرشق سهمه في بطن الغزال .
بيد أن أسرار الموسيقى لا تنضح أوتار الكمان
وأوتار الكمان لا تنضح أنامل العازف
وأنامل العازف
أه من أنامل العازف
لعلها لا تعرف حتى الآن أنها عشر أنامل
٢٣ = ما رأى « ابن الفارض » في برتقالة معطوية .
يمسكها العاشق في يده

بعد أن يخرجها من صدره ،
ثم يلقي بها في خرابية من خرائب الحُلم ؟
بعدها .. يمشي العاشق خفيفاً كأرجوحة خالية .
وصدره مفتوح على الفراغ .

٢٤ = من أي خارطة سيدخلني حبيبي ؟
من خريطة حزنه ؟ أم من خريطة كبريائتي ؟
إن بين دخوله وخروجه انقاضي .
حمل « زاجل » ولم يُسبِهُني به ، وزلازل أولى
هي البلدان أضيئ من معاني التي تتشكل الأشكال منها .
والبهاء خطيبه . والشرق مركبة
فمن أي الخرائط سوف يدخلني حبيبي ؟

٢٥ = أقول للمصفور : يا صديقي
هات جنلاً واحداً .. هات قضاء واحداً .
وخذ غلالاً ، وينابيعي ، وخذ حريقتي
أنا بحاجة لأن أطير .
أنا بحاجة لأن أصبح
منفلتاً من جاذبيتني ، ومن شهيقتي .

٢٢٦ - لقمة الواوَجِ في الاخطاء

قانونٌ يشبه قانونَ الجَدَلِ

ماكنه، اذ هو التسميُّ لصالح المطلق .

فـ قناعٌ لهفتى إلى الاشياء الدائمة -

فـ

من

فـ

٢٢٧ - الظل ، والشبق ، والرماد ، والوحى

هذه ملاحمى .

وانا اختار للزبد أن يتزوج الماء .

اختار التراب أن ينمى .

واختار بين النون والواو .

كى قَطْلٌ واقفة مثل طاحنة .

عارية الروح مثل مطرقة .

الصدأ



قال عبد العلوي وهو يلهث :

— القمامة في الطريق ..

الثق حوله أهل النجج :

— كم عدهم ؟

— أراهم عند بحر النيل وأخرهم على بُعد نصف نهار ..

أطلقت عائشة بنت يعقوب زغرودة جالوتها زغاريد من

أركان النجج حين سمّ الشجر :

— أولاد قمامة جاعوا لنجدتنا ..

إنّ ، نحن لسنا قلّة كما ظنّ الصقور الذين أنزلونا

بكثرتهم الحديدية يوم السبت .. رشوا بذور البرسيم في

أرض الشيخ عبد القواب التي تقع على حدود أرضهم

وأطلقوا فيها الماء .. حين حاول صاحبها منهم ، نفعه

سفهاؤهم إلى التربة فساد إلينا شيايب ملقحة بالطين .

— يا حيا ذليّة .. أنت اسفل أناس في الصقور

والفضلهم .. وأيّ حق تزرعون أرض الشيخ عبد القواب ؟

— هذه أرضنا يا شيخ غلّاب وبطل عمرنا نزرعها ..

— كنتم تزرعونها حين كانت مريضة عندكم ، لكن

مادام صاحبها دفع لكم فلوسكم ، فمن حقّه يزرع

أرضه .

— أمامه الحكمة ..

— أنت عارف إن الموضوع إذا تحوّل إلى الحكمة

سيأخذ عشرين سنة على الأقل .

— هذا آخر كلام حدانا .



جلس شيخ نجعتنا — غلّاب — على الأرض ، أسند

ظهره إلى جدار بيت الحاج عبد العزيز ، وضع كفه فوق

رأسه ، التفت نجمنا حوله :

— وجهتهم فوق أرض الشيخ عبد التواب كالجراد
ويقتة، جميعهم تملأ الفضاء بين الجبل وبحر النيل، في
أيديهم النابيت ويضعهم يحمل الحراب ويهينهم
تلمع ..

— معنى يريدون أن نخرج لقتالهم كي يفضحونا ؟

— واضح ..

— هل نشكر للحكومة ؟

— مشاكل الأرض لاتحلها الحكومة ..

— ومن يحلها ؟

— مجلس عرب أو القتال ..

— لكن الصغرى قالوا أن نقتل مجالس عرب ..

— هل عندكم مقبرة على قتالهم ؟

ساد صمت حزين .. ولم يستطع رجل في نجعنا أن
يواجه نظرة زوجته في تلك الليلة لولا أن الصراخ انطلق
من الناحية البحرية فسهل الناس ..

— ماذا حدث ؟

— الشيخ عبد التواب مات ..

كاد الزعماء يفلت حين تصور إدريس السنوسي وجلجل
بصوته المشوَّخ «التار ولا العار» وانضم إليه بعض
الصغار، لكن الطلاء سيطروا عليهم، ثم سرت
الهمهمات الجماعية :
— ليس أمامنا غير أن نستجد بأولاد عمنا القاطنة ..



ويرقم أن جسد المرحوم عبد التواب لا يزال طريا في
قبره، فإن الزغاريد لم تكف حول عبد العاطى صاحب
البشارة ..

— ألا تعرف عددهم بالتقريب ؟

— الله هو العظيم، لكنهم يسدون عين الشمس ..

— من الذي يقودهم ؟

— صالح الواعر شيخ النجع الشرقى، وعبد السلام
الأخضر زعيم العوامر، وسالم الباجس كبير النجع
الفراتى، وعامر الخابور شيخ النجع البحرى، ومحمود
الشاذلى زعيم القراقر، وعبد الحفيظ المخول كبير النجع
التحتانى، وحسب الله السكران زعيم البراديس ..

— والعمدة ؟

تردد عبد العاطى قليلا قبل أن يقول :

— هراحة العمدة أراد منع الناس، لكنهم هاجوا،
بالذات أهالى النجع التحتانى الذين شتموه وقال له
زعيمهم عبد الحفيظ المخول «إذا كان منصب العمودية
سيجعله تخلع العملة وتلبس طرحة فلماذا لا تستقيل ؟»،
فغضب العمدة وطلب من شقيقه «كمال» وأولاده الثلاثة
وجميع المشايخ والأعيان أن يحملوا السلاح ويخرجوا مع
الناس ..

تكاثفت الزغاريد حين ابتمست تجاميد شيخ نجعنا
غلاب الذى أمسك بطرف لحيته البيضاء وقال في ثقة :

— أن نحتاج إلى قتال والصقوى ..

— بل سنقاتلهم ..

— أن يتصدى لنا أحد منهم ..

— ماذا تمنى ؟

— سنزحف إلى أرض المرحوم عبد التواب، نفرس
فيها فساتل النخل، ونقيم العرائش، ونربط فيها البقر
والغنم والحمر دون أن يفتضحنا أحد ..

— وإذا جاعوا ؟

— أن يجيئوا ..

— قل كلاما غير هذا ..

— حين يسمعون بوصول أولاد عمنا القاطنة،

سيلازمون بيوتهم لأنهم ليسوا أصحاب حق ..

— ربما تحرك صغارهم ..

— الكبار سيعذبونهم ..

— أنت متوكّد يا شيخ غلّاب ؟

— متوكّد .. فحسن لم تتحرك لأن الرجل منا كان مضطرباً لقتال عشرة ، هم الآن أن يتحركوا لأن الضامّة في مثل عددهم أربع أو خمس مرات ، ثم أن الحقّ حق والباطل باطل .

تهدّد إدريس السنوسي وقال بصوته المشرع :

— الناس سيعذبوننا في قبال الأيام .. سيقلّون

أرضكم ضاعت وأمّ يخلّصها لكم إلّا الضامّة ..

— كلا .. الضامّة يزدن لنا الجميل .. كان أجدادهم

في أسوأ عيشة قبل أن تشرق الحكومة التّرع التي اتسمت

بعدها أرضهم وصاروا من أغنى الناس .. كانت تحدث

فيهم المجاعات فيلجأون إلينا يقيمين بيتنا بالشهر

والشهرين والثلاثة .. أنا رأيت هذا بنفسى عندما كنت

ولداً في طول السيف .

— افك أكبر ..

— هيا استعدوا لاستقبالهم .. اغرضوا الضمّة

والدراوين ، وأغلو بعض البيوت من سكانها واجمعوا

فيها الأسيرة والباطين ، واكتسوا السلعات وأملأوها

بالدكان ، وانزعروا الذبائح وقولوا لنساء النجع تبدأ في

الخبيز ، وجهّزوا علفاً للركاب ، سوف نستقبلهم

لأربعة أو خمسة أيام على الأقل .



اختلعت دقات الطبول بطلقات الرصاص حين وصلت

طلائع أولاد عمنا .. في اللحظة أحد عشر قارباً يقودهم

«كمال» شقيق العمدة «بيدو كالامر» في ثوبه «الأميرالي»

اللامع السواد وعباءته المضدلة على كتفيه ، علامته

الضخمة ، ناصعة البياض ، تميل إلى الأمام قليلاً فتشعّي

نصفاً ، جريزاً ، وفي يده شات منه ورتين ، على كتفه
الأسير ، يُدفعهم طابور من وخيم نجس ذات السروج
القطعية الخضراء يصحّون انحراب ، على اليّت ظهرت
مدفوف من ساعلي التّبيت برصهم يركب الحذن واكثرهم
يهدّون مثل كاذب ، مدى يد ياتو ، في تخطّت
ذهابهم وزم جيلنا الشّابرين

رجّت فرقة الفجر التي أرتدت فيهم الاضيق ، بغيرها ،
وبعدت للصفار والذات الفجر يفرّون عن المؤخر ، المهيب
يتقدّم في خيّمه ، وأحد في تفتق حصان عبد
الرحمن الصابرين لشريكه «أبيب أبو نعيّة» — أقصح
رجال نجحتنا — يا قو الأمام المذنب التي قهر الليل في
صياقتها ، قال أبو نعيّة أن تتدفع ومداد وندب للفاعل
وجرّ المفعول ، أتدب اعظم ناس ظهرياً على وجه الأرض
منذ السنة التي حدث فيها طوفان سيّدنا نوح ، حتى
اليوم الذي دخل فيه اليهود القدس ويثبوا بدور البرسيم
في أرضها ، والذات انكم جئتم لنجدة أولاد عمكم الذين
كان أجدادهم يتجدون أجدادكم في تلك الزمن الذي كان
فيه الرغبة أقل من الجنة الذب .

ظهر الاستياء على وجه كمال ، الذي رفع كله شتجاً
فتولّف أبو نعيّة عن الكلام ..

ظهر الضيق أيضاً على وجه شيخ نجعتنا غلّاب حيث
أن فصيحنا الصالح لم يُحسن اختيار كلماته في
الترحيب بالقوم الذين تحمّلوا المشاق في سبيل نجدة ،
وهو الذي يعرف أن ثمة مقدّمة لدى أولاد عمنا كامة في
أعماق شعورهم ، انتظروا أن يتّرجل كمال ، وصحبه من
الفرسان ليمانلو كبار السن والمقام في نجعتنا ، لكن ضيق
عينيه وقال بلهجة مفيضة :

— لا داعى لكثرة الكلام ، انزلوا أو في ستين ألف
سلامة !

— نازل عند من ؟ .. ذيل العُربان ؟

— نحن ذيل العُربان يا من شبعتم بعد جوع ونسيتم
أفضال أسيادكم ؟

— انتم أسيادنا يا هووس البُصل ؟ !

— أسيادك وأسياد أجدادك ، رضيت لم لم ترض ،
ملعون أبوك أنت وكل من معك ، من أول عمدتكم المُرّة ،
حتى آخر كلب فيكم ، غوروا !

فرقة الزمارين الفجرية لازالت تواصل ضجيجها ، لم
تتوقف إلّا بعد أن أهوى إدريس السنوسي بثيوبه على
الطيلة الرئيسية ، وأدار كمال العدة عنان جواده ،
دارت فرسانهم معه ، تحركه راكبو الجمال وراعه ،
ترنّد اصحاب الحمير والحشاة قليلا ، أعينهم عكست حُزناً
احسستنا به ، لكنهم استداروا في جُلّة هائلة تصاعد فيها
الغبار حتى زعم الفضاء ، ظللنا ننظر إلى جموعهم
المتحركة في صمت حتى حجبتهم جبال الشهابيين .

— أنتم مازلتُم في ضلالكم القديم ؟

— انزل يا عمدة .. مرحبا بك وسط ناسك .

— أيّ نجدة كنتم تنجدونها لأجدادنا وأيّ رُغفان هذه

التي كانت أعلى من الجنية الذهب ؟

— لاتبتم بكلام أبو نعجة ..

— المرأة عندنا تراث الآن من أمّها بالعشرة والعشرين

قدانا بينما أعظم ما فيكم لا يملك عشرين قرامطا وتعمروننا
بالرغفان ؟

— الله يسامحك يا عمدة ، لكن انزل وأهلاً بك .

— كلما قلنا يا قديم عليك الرُديم ، أطلقتم السننكم مثل

الحنظل ، لماذا لم تقولوا هذا الكلام لأن داس أرغمكم

ورش فيها البرسيم ؟

— عيب يا عمدة ؟

— أي عيب ؟ .. السنن محقّقين لأننا استجبنا

لأمثالكم ؟

صاح إدريس السنوسي بصوته المشروخ من خلف

الصقوف :

عادل السيوى
محمود بقشيش



مدخل إلى عالم الفنان عادل السيوى

محمود بشيش

عندما شاهدت أصول الرسوم المنشورة في هذا العدد تذكرت بداياته .

عرفته عندما كان طالباً في السنة النهائية بكلية الطب ، وكان طالباً متفوقاً وكنت أظن — مثل الآخرين — أن ممارسته للفن نزوة سائح .. وأن قراءاته ومناقشاته الفنية ليست أكثر من جرّص على توسيع دائرة اهتمامه ، فإذا به يفاجئ الجميع — أثناء دراسته للماجستير — بالتخلي نهائياً عن الطب والتفرغ الكلي للفن !

كان ذلك القرار مجازفة خطيرة بغير شك ، فما يزال الواقع المصرى بعيداً عن التقدير الصحيح للمبدعين في مجال الفنون الجميلة . ولا يزال معظم نقاد الفن المصريين بعيدين عن تذوق إبداعات القرن العشرين ، ولا يعرفون من مناهج النقد غير النقد القائم على المنفعة الشخصية !

ولو كان قد جاعنى يطلب النصيحة ، بل لو جاعنى الآن ، لذكرته بجادتين تكشفان عن طبيعة الواقع الذى نحياه ، والذى دفع استاذاً للفن إلى منع طلبته من رسم الأشخاص ، لأن

هذا — من وجهة نظره — حرام دينياً ، وذهب به التتدد لدرجة ان غطى تمثال . فينوس في فناء الكلية حتى لا تقسد اخلاق الطلبة !

واذكره ايضاً بذلك الخطاب الذي ارسلته دار الإفتاء إلى نقابة التشكيليين منذ سنوات تحذرهم من مساندة أى دعوة لإقامة تماثيل ميادين ، لأن في ذلك مخالفة للدين ' .

ولم ترد النقابة بل التزمت الصمت العميق ، بينما فجرَ المنقون الغربيون والشرقيون عاصفة في وجه « خروشوف » عندما سخر من الفن الحديث .

كان بمقدور « عادل السيوى » ان يفعل مثل « محمود سعيد » و « محمد ناجي » عندما اختاروا التفريغ الكلى للفن في فترة إسدال الستار على سنوات العمل الوظيفى .. غير أنه كان قد نفذ قراره ، وسافر إلى إيطاليا مقيماً ودارساً ومغامراً .. والعجيب أنه نجح فيما قرره !

على الرغم من أن لفظة « تمرد » و « ثورة » تتردد كثيراً لدى كثيرين من المبدعين الشباب فإنها لا تعنى لديهم أكثر من فوضى الهدم . بينما تجد فعل « التمرد » او على الأقل نية « الثورة » في إبداعات قليلين ، من بينهم عادل السيوى — يدركون ان الثورة على القديم لا معنى لها بدون بديل منهجى .

ولست أمهد بهذا لإقناع القارىء بأن « السيوى » صاحب أسلوب فنى جديد ، لكن لاذكر حقيقة أنه اختار أسلوباً فنياً معاصراً ، يحاول به أن يُعبّر عن موقف شخصى ، موصول بهومو إنسان العالم .. وإنسان المنطقة التى ننتمى إليها في الوقت نفسه . يتجسد هذا الموقف في شكلين أو أسلوبين مختلفين اختلافاً انقلابياً : الأسلوب الاول اتسم بطابع بئائى ، تجميعى ، سكونى ، رمزى ، ساخر ، تبئى ذلك في معرض ما قيل سفره إلى إيطاليا . ودار موضوع ذلك المعرض حول هزيمة ١٩٦٧ . أمّا معارض ما بعد العودة فيسودها أسلوب فنى واحد ، يتسم بتعبيرية لاذعة وعنيفة ، تعلق مشاهدتها ، وتصدم استرخاءه ، وتنبهه في جذّة إلى عالم لا يتسع للكسالى ، اعترف بأننى لا اعرف كيف اصنف إنتاج معارضه الأخيرة في إطار « جامع مانع » ، ففى أسلوبه خليط من ملامح الأسلوب الوحشى (Fouvisme) ، ولامع الفن اللفظ (L'art brut) .. ولاماح الأسلوب المستقبل (Futurisme) وإظن أن ذلك الخليط أو تلك (الروشته) تصلح لهز ركود الكسالى ، على شرط أن يُتاح للوحة ما يتاح للأغاني من انتشار وإلحاح على ذاكرة الناس ، وهو أمل بعيد للأسف .

كان أسلوب « ما قبل السفر » استجابة للذءاء الذي ما يزال يردده بعض النقاد بإلحاح — لم يصاحبه للأسف الوضوح والتحديد العلمي — حول الدعوة إلى فن مصري قومي . وجاء أسلوب « ما بعد السفر » تمرداً على الطابع الخطابي للدعوة ، وتمرداً على الطابع السكوني والمحاظ للأبداع التشكيلي المصري .. وتمرداً على الفن السياحي — أحد نتائج الدعوة — في الوقت نفسه .

أميل إلى وصف لوحات المرحلة الأولى بتعبير : « اللوحة المسرحية » ، وهو طابع اللوحة أو الجدارية الدينية في عصورها المختلفة . أما لوحاته الأخيرة فأميل إلى وصفها بـ « اللوحة الحالة » ، وهو طابع اللوحة المعاصرة بشكل عام .

تحتل حالة الاحتجاج الذروة التعبيرية للوحات « عادل السيوى » . تتجلى في صور بركانية تستفز اللامبالاه ، وتعتزض على إهدار حياة الإنسان وإغراقها في العيث ، ويُعزى غربة الإنسان داخل المكان الذي يُفترض أن يكون آمناً ، لهذا يستحضر كل ما هو مألوف في الحياة اليومية : موائد الطعام . الأركان . النوافذ . شوارع المدينة . الغرف المغلقة . المقاعد . لا يصفها وصفاً خارجياً ، بل يصف وقعها على ذاته القلقة والمقلقة : يتحول « البسيط » في (فلتر) النفس إلى « المركب » ، والسكان إلى المتحرك .. والمنظور الواقعي إلى تداخلات مُركبة .

وإذا كان المشهد التركيبي . البنائي الساكن هو الأساس الشكلي للمرحلة الأولى ، فإن التحليل والتفتت والحركة هو أساس لوحاته الأخيرة .



لكن .. ماذا عن أسماكه المنشورة ؟ !

تشكل تلك الرسوم المرسومة بالحبر الصيني وَصْلَةً بين فقرتين . وصلة تنسج ملامحها من الرحلتين معاً ، وتختار لنفسها طريقاً وسطاً بينهما ، وتمثل عودة إلى النوع المسمى / بـ « الطبيعة الميتة » (La nature morte) كما تمثل حنيناً إلى البساطة ، والإقلال الشديد في العناصر ، أو بمعنى أدق . الاكتفاء بكل ما هو جوهري ، فأكثر لوحاته ازديحاً لا تضم أكثر من ثلاث سمكات . وعلى الرغم من أن بساطة الموضوعات والتكوينات قد ألزمته بالتخلي عن الاستطرادات ، فإنه لم يقو على محو إغراء تداعيات اللحظة ، فانفلتت بعض سمكاته —

خاصة الموضوعة في أطباق — من الوضوح . وشكلت مع زخارف أطباقها كياناً واحداً ، متداخلاً .

إن النظرة العابرة تمنحنا مجموعة من المعلومات والتساؤلات ، تقول : إن الفنان اختار « موضوع » الأسماك بعضها في أطباق ، وبعضها يتبدى في شكل يوحى بسريانه في جوف الماء ، وأنه حشد لنا مجموعة متنوعة منها لفرض ما !

فهل كان هذا الفرض هو إعلان تجارى لطعم ؟

بالطبع لا ، ولو كان الأمر كذلك لقاطع الناس هذا الطعم ، ولعنوا صاحبه ! . وعندما ننقل من النظرة العابرة ، المستخفة ، نكتشف أن الأسماك رغم سكونها الظاهر تضطرب بالخطوط والبقع ، ومباغطات الضوء ، والمساحات . وهي في هذا الاشتباك المضطرب لا تحفل بتقديم نفسها في صورة واقعية لأسماك ذات كتل وأبعاد . إن عناصر تكوين شكل ثلاثي الأبعاد موجودة بالفعل داخل اللوحات : فهناك الخطوط المتنوعة . وهناك الدرجات الضوئية المختلفة ، غير أن هذا لم يكن في خطة الفنان . وسمح لعناصر تكوين لوحة وصفية بالانفلات من دورها إلى دور تعبيرى آخر ، هو الإقلاق والدعوة إلى التأمل . وكان بمقدوره أن يتخلل عن هذا الموضوع ، وأن يكتفى بهذا الاشتباك المجرد ، دون أن يقلل هذا من دوره التعبيري ، غير أنه أراد لنا شيئاً أعمق من توتر اللحظة وتلقائيتها .

تأمل ذلك الحوار العجيب الذى يتجلى في صور مختلفة : أعنى حوار عيون أسماكك !

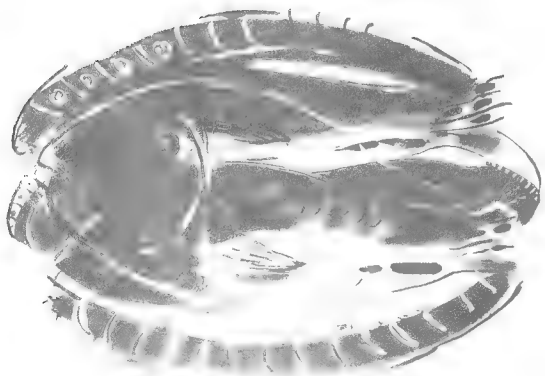
من الثورة إلى الانكسار . من التربص إلى الحيرة . من الحزن إلى التأمل العميق . من الحب إلى الاختصار !

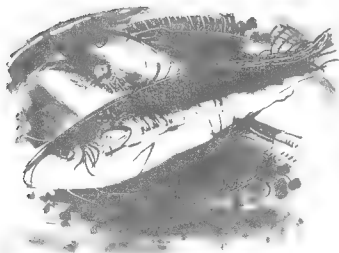
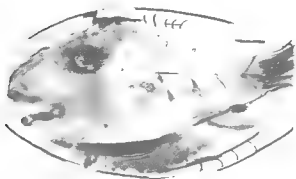
أليس ما نراه هو حالات بشرية في صميمها ؟

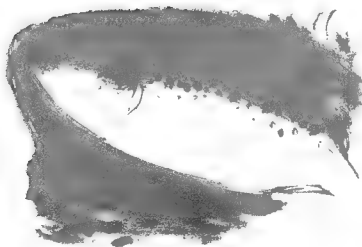
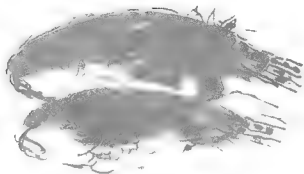
أليس ما نراه ، أو يريد لنا الفنان أن نراه ، هو أنفسنا .. المحاصرة في « أطباق » الأعوام ، الباهتة عن حب ضائع .. بلا جدوى ! !

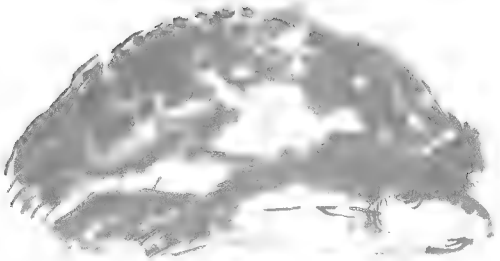


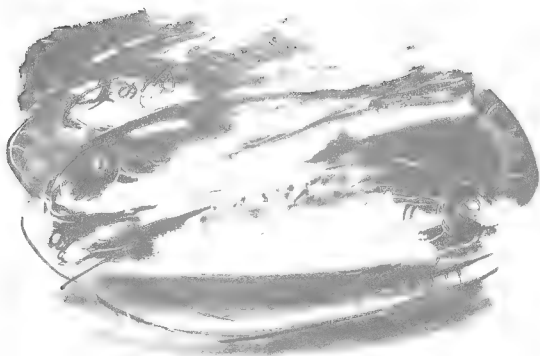












سلام عواد

تخطيطات

١ - الحانة

تبعثر الحانة زبائنُها .
وانا ، أبعثر عيونى
مثل عاشق يوزع عواطفه السُخية .
السيدة التى تخطيط مساءاتها من البيرة الرخيصة ،
تراجعت بضع خطوات .
وهى تحرق لى الكتابة التى استباححت أرق الورق
ولعنة القلم النادر أشرعته باتجاه نفق قاتم .

٢ - تفاحة

انتي ، تفاحة الالم أفضلك ،
كى انتحدر نحو الهاوية .

٣ - خراب

عينك ،
مثل الاراضى التى احتلتها الغزاة .
تقتربان ، بالاعلام
وبالحجر ، وبشعارات الاستقلال .
وانا زوج عنيد يامر اللحظات الرتيبة .

٤ - البصرة

فتحت باب الغرفة ،
كنتِ مستلقية على السرير .
هناك قطعة .
وثمة كلب للحراسة ،
ويأصابعك حركت اوتار القلب .
وكنتِ ،
وكنتِ تُمسّدين بيديك الناعلتين الموت ،
مثل طفل . غريب .
التفتُ برهةً ،
دقيقةً ،
ساعةً ،
عبر النافذة كنتِ تحدّثين .
وحين اقترب النهار إلى وجهك ،
فاجأتني الشحوب الذى يعتريك .

مؤيد

حَجَر

الشمس والهواء ، وأنا اسقط من قم للجرفاة إلى قعر وهاء الشاحنة ، ثم جاءت فوقى اكوام واكوام من الحجارة حتى امتلأت الشاحنة . تحركنا مسافة طويلة قبل ان تتوقف للشاحنة ويرتفع ويلزمنا إلى الأعلى سُلَّمنا منها وجاء حطى لآكون على سطح التلة الصفحة التى تكوَّنت ، جمعت لك على هذه العروة إلى حياة الهواء والشمس ، كان حطى جيدا أيضا حين لربحت جرافة أخرى التلة ، وجعلت منها سطحا مستويا ، إذ بقيت على السطح . اشفت حرارة النهار ، اندثرت لثنى في مصراع . انصب طينا كثير من الماء ، ثم مررت فوقنا مدحلة ثقيلة ، تملسكتنا مع الأرض بشكل قوى ، انفرست في الأرض ، لكن وجهي بقي مكشوفاً يراجه السماء . ظننت انك أنا وجميع اصنفقنى الحجارة بهذا الشكل الذى أصبحنا فيه . لم نتركه في البداية من الأمر شيئاً ، فلم ير أحد من أجدادنا الحجارة منظرًا كهذا ... سلحة واسعة تحيط بها الأسلاك الشائكة ممدودة على أعمدة حديدية تصبغ . نصبت خيلام كثيفة ، ونحننا نحن والأسلاك والحديد والخيلام .

لا تستغربوا إذا تحدثت معكم بهذا الوجه ، ولا تقاربا هذه أنصاف الحلام ، فانا فعلا أتحدث معكم . قد تتفنون بلأنى أتحدث معكم باللغة الجمال أو بلغة الفن ، لأرى اسم تختارونه للغة التى أتحدث بها ، وربما مر على مسامعكم هذا الاصطلاح أكثر من مرة : « نطق الحجر » ، « نطق فلان الحجر » حين صنع منه تمثالا ، إذا وانضم على هذه اللغة ، فانا أتحدثها الآن . مكتوب على وجهي الأول « إبنى اخترتك يا بلبنى » وعلى الوجه الثاني كُتبت يد مقيدة بقلم مكسور ، وترسم علامة النصر . ليست هذه لغة ؟ ليس للجمال لغة ؟ فانا ألتحق بهذا الحق الجميل ، ويملونى هذا الوجه الجميل ، وأرتاح على هذا الصغر الأثنى الجميل . بلختصار إننى محطوف جدا لهذا الواقع . بهذا التفتك الذى صرته ، لكننى لم أصل إلى هذه الحياة إلا بعد طول معاناة ..

فعما تقدمت الجرافة من المنطقة التى حملتنى إليها لىأناه منذ سنوات ، لا يستطيع أحد عنها ، قلت في نفسى : انتهت حياة الهواء والشمس ، سنظم في مكان ما لتنتزه بنا إحدى الحفر ، وستعلونا طيلة من الأسفلت ، وسأصبح في خير كان . . . حيايات وداغ

وفي يوم من الأيام ، امتلكت السحابة بالأكدام . أقدام
كثيرة تروح وتجيء فوقنا . كانت قريبا بقدم البشر لكبر
بكتير من ألم الناس علينا ، فتمن حجارة ، ولا تهل
كرامتنا إذا مر فوقنا بحر .

وبعد فترة من وصول هؤلاء الرجال الذين يلبسون
ملابس زرقاء ، ويقضون كل وقتهم في السلعة المحلطة
بالأسلاك ، قرأص فوقنا أحدهم ، سكب على قليل من
الماء ، ثم تلصص لورتي ، لم يستطع أن يقرر قيمتي من
النظرة الأولى على ما يبدو ، فانتزعتني من الأرض بمسما
كبير ، ثم أهد سكب الماء عليّ ، وبعد أن تقشور مع
شخص قرأص بجانبه قرأا أنني لا أصلح . ما هو الغرض
الذي لا أصلح له . لم أدرك الأمر إلا بعد صبا الماء على
حجر مجاور ، وأظهرنا إصبعها كبيرا بلونه ، انتزعه الأول
من الأرض وأصله جيدا ، تأمله وقال لصاحبه : سيكون
هذا جميلا . . جلسا وتكلموا ثم قرأا شيئا ما . أخرج
الأول مسمارا صغيرا ، وبدأ بالحفر وألصحت على جاري
السابق ، ثم مضى إلى قال الخيمة ليكمل عمله . حسدت
جاري كثيرا على هذا الاتجاه الجديد الذي يسلكه في
حياته ، سيكون تحفة ، سيحتفل به في بيت ما ، أما أنا
لسأبقى هنا دون عمل ، دون قيمة تذكر .

استمر إسمالي إلى أن كان يوم . حملتني فيه به إلى
خيمة . وهناك وضعت في كيس بلاستيكي تملاء جنينا
برائحة الخبز ، ثم وضعت ورقة بجانبى ، وروبط الكيس
بوحكام ، قاذفتني يد قوية في الهواء فطرت فوق الأسلاك
الساكنة ، وعبثت إلى السحابة المجاورة ، تقابل أ أحدهم
الكيس وانفجرت ، وأخرج الورقة وأقرأها . كتب ورقة غيرها
ووضعها إلى جانبي ن كيس آخر ، ثم ألعاني إلى السحابة
السليقة بنفس الطريقة . تذكر طيراني من قسم إلى آخر
كل يوم . أعجبني اللعبة ولكنها لم تمنحني حسدى

لجاري القديم ، وهايت أفكر في العز الذي يعيش فيه
الآن .

جائنى الحظ ، أوكما تتوابعون : رب غشاة ناعمة .
سقطت على واد معنى من الأوتاد التي تشد إليها حبال
الخيول ، انكسر جزء منى ، فتح شخص الكيس ، ووضعى
جلديا ، وبدأ بقراءة الورقة . التقت إلى فجأة . حطنى
وتقمصنى ثم تحدث مع صديق له . انظروا إصبعها بلونى
الذى ظهر بعد الكسر . سكب الماء على قطعة من البلاطون
كانت أرضية للصام ، ثم بدأ بعملية حث مؤلة ، ففدت
لجزاء كبيرة من جسمى ، أصبحت قطعة مسطحة
الهيكل ، ثم بدأ بإعطائى شكلا دائريا ، فقلت له ،
وأصبحت كلمة صلة سميكة . كتب على وجهى الأول
كلمات وأبرزها نحتا . وعلى وجهى الثانى نحت رسما .
خبأتى صاحبى يوم خروجه من القسم في مكان أن
اكتشف عنه الآن ، لأن آخرين غير صاحبى يستعملونه
لتحرير الحجارة . وقف صاحبى وأصغله أمام جندى
صام الوجه ليفتشهم ، ضبط الجندى حجرا مع أحدهم
فأخذوه ورماء في برميل القمامة ، خفت على نفسى ، تدببت
في مخبئى ، وانتهى التفتيش دون أن يكتشفنى
الجندى .

حصل صاحبى بيته ، كان في انتظاره جمع كبير ببنهم
هذه اللقطة التي اتعلق بمثلها الجويل ، أخرجنى من
مخبئى وطلعتني بمثلها . نسيت أن الأول لكم أنه جنل
هناك خيطا خالصا وريطينى به . قال لها إنه سيحدث ، لها
سلسلة ذهبية بدل الخيط . لكنها لم توافق وألصت الخيط .
فرحت كثيرا لأرضها ، فمالى وما للذهب ، فهذا الخيط
صديقى خرجنا معا من نفس المكان ، وفلنكنى مئة
الاختباء والخوف لحظة التفتيش .

(معقل أنصار ٢) القاب : فلسطين

قصيدةتان



١ - شارع عادى 1

انت تذهبين ..

ولا شيء يعيد نهدا غائبا ..

لا شيء يمنح الطمانينة للجروح الغامضة ..

مع ذلك

علينا أن نحب أحيانا

وأن نتذكر أشلائنا في كل قبلة

تماما

كما نتحدث عن سلطة الموتى

وعن الأسفلت الذى يمتص الدموع ..

١٤/٩/١٩٩١م

أجانب عرب عريات ناس

شحاتون
اطفال يشعون الكُلة
تقاطع
(شارع عادى !!)
لكن شبحين كانا يعبران متماسكى الايدى ..
: كل شيء كان مُعْذًا ..
: الحب .. والخيانة !

3
وحدى ..
في سريري ..
أقشر الفجيرة ..
يا الله
: متى ذَبَحْتَنِي !؟

٢ - جذورى 4
في خرقه ملوثة وضعتُ أبي
عندما كرهته لأول مرة
وهو يحدد وجودي بحروف أربعة
ثم يزدع النار في جسدي
كانما عليه أن يطهرني
أو ربما أوجى إليهِ

ان امرأة ستجدنى
- ذات يوم -
نائما فى حديقتهـا
ثم تفقأ عينيـ
بآخر قطعة من ثيابها ..

3
فى ظهيرة كهذه
سيكون على أن أحب ..
وربما أدرك أن المشهد ذاته
- بكل قسوته -
يتكرر ..

2
بكل قطعة تقذفنى الحياة
كأننى
أحاول أن أجرب فيها نكورتى ..

1
.. وما الحب ؟!
: أجدادى جديرون بالخيانة ..



طائر النحس

لم ير له مثيلاً من قبل . طائر غريب فيه شيء من بشاعة اليوم ، ولون الحذأة ، وشراسة الصكر ، ويُنْ مِيلود أنه ربما يكون من صنف تلك الطيور النحسة التي تجلب المصائب والفرايج والشرور . وفي الحال هبّ واقفاً ، واتجه نحوه ملوّحاً بخصاه ، لكن الطائر الغريب ظل منتصباً على الفرع هادئاً ولا مبالياً . وفي اللحظة التي هم فيها مِيلود ، بأن يرميه بخصاه ، أرسل الطائر صرخة غريبة ترددت أصدائها في جميع أنحاء القرية الهامدة . ثم ارتفع في الفضاء بأناته ، وراح يدور ل سماء القرية ، مطلقاً نحيباً يشعا . ويقل مِيلود يتابعه مبهوتاً ومكتئباً ، حتى غاب وراء الهضاب الجرداء .

عاد مِيلود تلك الليلة إلى البيت دون أن يصطلي المغرب أو العشاء . وعند وصوله تجنّب الجلوس إلى زوجته وأطفاله ، واعتصم بمرقته منتقلاً بالوساوس والهوام وحين وضعت زوجته العشاء أمامه ، أمرها بصوت جاف

جلس مِيلود أمام حائوته الصغير متعلماً اعتاد أن يفعل أواخر كل مساء . كانت ظلال الغروب قد بدأت تغطي الوهاد والسهول المنخفضة . وعلى قمم الهضاب الغربية الجرداء ، انتصب قرص الشمس أحمر ، محاطاً بغلالة من الضباب الخفيف . وفي الهواء الساكن ، انتشرت رائحة الأرض التي حرقها هجير أغسطس حتى بدت كأنها أصبحت عقيماً إلى الأبد . وعقب قبض يوم طويل ، كان الناس يتحركون بأناته وثقل . والغربة كلها بدت خاملة ومغلوبة على أمرها . ولكي يستعذب مِيلود جلسته تلك ، ويوحى لكل من رآه بأنه رجل بلا هموم ولا متاعب ، أشعل سيجارة ، وراح يرتشف كأس الشاي المنفع بشيء من اللذة والاسترخاء وبينما هو على تلك الحالة في الهدوء والصفاء ، حلق فوق حائوته طائر ضخم ، وراح يدور دورات متأنية ، نازلاً باتجاه الأرض . ثم لم يلبث أن حط على أحد فروع الزيتون المتحنّة أمام المسجد . وبعد أن تأمل فيه مِيلود قليلاً ، اكتشف أنه

راح الليل يتقدم ثقيلًا مثل قطيع من الثيران المتخمة .
وتسائل «ميلود» وهو في مكانه لا يتحرك ولا يسمع شيئًا
سوى اختلاجات نفسه ، وهي تسعى جاهدة لك رموز
ماحدث له في ذلك المساء اللعين ، عما إذا كان هناك من
هو مريض في القرية . ويعد أن طاف بذمته في كل
البيوت ، تلك من أن الجميع في صحة جيدة ، أو هكذا
هم يبدون على آية حال . حتى الشيخ صالح الذي أشرف
على الشمانين ، وعانى من الأمراض ذلك العام أكثر من
الأعوام السابقة ، مَرَّ أمام حانوته منذ يومين فقط ، وهو
مستقيم القامة ، ثابت الخطوات كما لو أنه كهل في
الاربعين أما مهرية التي سُحِلَتْ إلى مستشفى المدينة
على عجل بعد أن سلطت هكذا على وجهها في الطريق ،
فقد عادت منذ أسبوع متوزئة الخدين ووجهها يفيض
صحة وشبابًا ! غير أن كل هذا لا يضيئ شيئًا ، ذلك أن
الموت يطرق الأبواب دون سابق انذار ، ويغاجىء الناس
في جميع الأحوال والأوضاع ، حتى وهم يصلون أو
يسبحون أو ياكلون . ثم لم لا يكون هو المعنى بالأمر دين
غيره . مادام هو الوحيد الذي شاهد ذلك الطائر الغريب ،
وسمع نغمته المشؤم ؟ ! جائز . كل شيء جائز . وأحكام
الله لا امرء لها . ومن المحتمل أن تخرج روحه فجأة . وهو
هكذا جالس أمام حانوته مطمئن النفس ، هادئ البال .
ويعدنّ يحمله أهل القرية على الأكتاف ، ويسحبون به
باتجاه المقبرة وسط الفجار والنواح والعويل . ثم يحسبون
عليه القراب ، ويعودون إلى بيوتهم ليخوضوا في أمور
دنياهم ، وكان شيئًا لم يكن !! جائز . كل شيء جائز .

وهذه الدنيا الخادعة لتدبر لأحد . وحدهم الحمقى
والزنادقة يطمنون لها ، ويقبلون على ملذاتها ،
ويستسلمون لإغراءاتها . ومع ذلك هو لا يرغب في الرحيل
هكذا على حين غفلة ، تاركا أطفاله الخمسة وزوجته وأهله

أن ترفعه من أمامه في الحال. وأطاعت الزوجة ، دون أن
تتفوه بكلمة ، ذلك أنها أدركت من خلال مسحة المظنبة
أن زوجها مشغول ذهنه بواجدة من تلك المشاكل
الخاصة بالرجال . وهكذا انسجبت بهوده ، وعادت إلى
أطفالها الذين كانوا يشاغبون ويتصاحبون .
لساعات طويلة ، قال ميلود غاربا رأسه بين كتفيه ،
مفكرًا في أمر ذلك الطائر الغريب . وكان كلما تذكر تلك
الصيحة الرهيبية التي أطلقها قبل أن يطير في الفضاء ،
أحس برجفة في قلبه ، وبقشعريرة باردة تخترق كامل
جسده . واشتدت عليه الوحشة حين راودته تلك القصص
الغريبة التي يرويها الناس عن ظهور الشؤم . وتذكر تلك
الحكاية التي سمعها وهو صغير ، والتي تقول ، إن طائرا
غريب الشكل واللون خلق ذات مساء فوق القرية ، وراح
يطلق نغما متفرا أزعج النساء والأطفال والدجاج ولما
سمعه الولد سيدنا أحمد بن أبي سعيد قال للرجال الذين
وقفاً يتنقلون إلى السماء وأجمعين : ما ويحكم من هذا
الطائر !! وبعد ذلك بيومين فقط ، هبّ ريح صرصر عاتية
أسفلت البيوت والأكوخ على رؤس أهلها ، واقتلعت
الزروع والنبات ، وأهلكت عددا كبيرا من المواشي وتذكر
«ميلود» أيضا أن الناس الأتايين الذين عرفوا بالحكمة
والتقوى كانوا يقولون بأن اليوم إذا ملصق فوق بيت أو
نق في القرب منه ، فإن صاحبه هالك لامحالة . وكانت
المجموعة جدته تقول حين تسمع بومة تتنق : «اهه يجعل
شرك بعيدا .» وشعر «ميلود» بوخزة الندم لأنه لم يحدث
الرجال في المسجد عن أمر الطائر الغريب حتى يشاركوه
شيئا من مخاوفه ووساوسه . وبكر في أنه ربما يكون من
الأفضل أن ينادى زوجته حتى تجلس إليه ، وتخلف عنه
ويطأ ما يعذب نفسه ويؤرقها . غير أنه سرعان ما عدل عن
ذلك ، خصوصا حين تبين أن تجاربه السابقة علمته أن
النساء لا ينفعن في مثل تلك الأمور .

مئة متر في مثل ذلك الحر الشديد أمّا هي فيبدو أنها تعوّث عن ذلك . ورغم أنها تجاوزت السبعين بكثير ، فإنها لاتزال قادرة على قطع المسافات الطويلة هكذا حافية ويبدو أنها لاتتقطع عن المشي حتى في الليل . وبعض الذين سمعوا إلى نظري الغريبة شاهدوها تجوب المسارب مثل روح هائمة ، وتتحدث إلى نفسها ، بل وأحياناً تفسى بصوت حزين كأنه صوت النواحات في الحنن .

— هــك عند مخرج الوادي الذي يفصل بيننا وبينكم
أتان مئة ؟

قالت العجوز وهي لاتكف عن اللهاث .

قال هملود ، يُبد ماتحتلج العجوز صامتاً ، متجنباً
النظر إليها

— اتصمعين ؟ ..

صاحت فيه العجوز بنبرة احتجاج .

— نعم ..

قال هملود

— ماذا قلت ؟

— قلت إن هناك أتاناً مئة على القرعة الطريق .

— لا .. عند مخرج الوادي الذي يفصل بيننا وبينكم
قلت .. أتانى مئة ، وحولها حشد من الذباب الغريب
دامنى حتى أنى اضطريت أن أركض وأنا في مثل هذا
السن . ثم تقيأت هناك عند الزيتونة العرجاء ...

طافت في ذهن هملود صورة الطائر الغريب ، وقد
تلطخ منقاره بالدم . وشعر بدوار خفيف .

وأحبابه وهذه القرية التي يحبها ويأنس إليها . رغم
فقرها ، وقسوة طبيعتها ، وشح أرضها . ثم ماذا ستعمل
الإيام بعده بزوجته الشابة التي لاتزال تميل أعناق
الرجال ؟ ومن سيلاعب قبل النوم ابنته الصغيرة وحليمة ،
التي لم تبلغ العامين بعد ؟ ومن سيشتري لأطفاله اللحم
والحلوى وكسوة العيد وأدوات المدرسة ؟ ومن سيعزى
لأهل القرية تلك النواذر التي تضمكهم حتى أحلك أوقات
الشدة ، والتي عزبهم هو على سماعها منذ أن كان فتى
ينام النهار ويسهر الليل ؟ من ؟ من غيبه ؟ وأجيش
هملود ، باليكاه بينما كان النهار يطغى بطيئاً ، وحاراً ،
وملغماً بالرياح والخياف ... ويرائحة موت يسمي
خفياً وبغاضاً .

وجبهة العريض المنقبط يبشور سبوءاً صفيرة بدا له في
الوجه بلون بيضة حداة . راحت تتكلم من الحانوت وهي
تلثم وتتوجم من الحر ، وساقاها المائتان الضمختان
ترفغان التراب كتلاً صفيرة في الفضاء الساكن . وحالما
ولفت عند الباب صاحت :

أعد لي يا ابن حليلة كيلو سكر ، وكيلو ملح ، وطبة
ويقيد و... و... اه ... لقد تعبت ذاكرتي . وأطلب من اه
الا ينسيني الشهادة في آخر لحظة . و... بعض التبغ أيضاً
أه يهيم الوالدين ، ويجعل باب الفرج قريباً منك
دائماً اه

قالت ذلك ، ثم تهالكت على الكيس هناك عند المدخل ،
وراحت تُمدوح على وجهها المكسو بعميات عرق غليظة
يطرب ملامتها التي تاكلت حتى لم يد لها لون محد .
وامتد في ذهن هملود الطريق الوعر المتعرج بين الهضاب
الجرداء والذي يفصل بينهم وبين عرش تلك العجوز ،
وفكر في أنه لو كان مكانها لما استطاع أن يقطع مسافة

يبدو لك لست مهتما بما أقول . صلحت فيه العجوز مستنكرة .

— إني استمع إليك بارع أذن لا ياذنين فقط ! قال مملوده وهو يزن الملح .

نعم .. ولا بد أن تعلم ذلك لأنه تعلم جيدا أنني لا أشتري من أحد غريك ، بسبب المرحومة أمك . اه ... لقد كانت أنبل امرأة عرفتني في حياتي ! .

فجأة ارتفع عمود هائل من الغبار الأحمر . ولا بد أن أولاد السباع يتخاصمون ! قال أحدهم مازحا . ولكن بعد دقائق قليلة ، شاهدوا أعمدة حمراء كثيرة تنتشر في الأفاق ، ثم راحت تتقدم نحوهم بسرعة حريق في حال من الهشيم ، وتمصص عيونهم بالقش والتراب . ولجل أن يدخلوا بيوتهم ، مَيّت عاصفة رملية هوجاء ، وراحت القرية تهتز مقلقة مسجات الوجع والخوف . وشيئا فشيئا تَمَتَّت الدنيا ، ولم يعد باستطاعتهم أن يروا غير كتل من الغبار الأحمر تتدافع مجنونة باتجاه الشرق . وكما دت في اللغات ، شرع أبوه يطلق الأدعية والصلوات بصوت عال ، وحل وجهه خشوع ورمية . أمّا هو فقد احتسى يائمه وحبك ، وراح يستمع إلى الريح العاصفة ، وبه رغبة في البكاء . ثم تعالي ذلك الصوت مخفوقا بالريح والتراب :

— يا ابتاء الحلال .. أنا غريبة وقد ضللت طريقي .

هرعت أمه إلى الباب . وبعد لحظات دخلت امرأة غارقة الغصة ، غطاهم التراب حتى أخفى ملامحها أو يكاد .

— أنا هنية من عرش الطوار ! قالت المرأة .

— وبعد أن فضضت عنها الغبار ، واغتسلت ، راحت

تحقق فيه بعينيتها المتوحشتين . وأحب هو ذلك الوشم الأخضر الصغير هناك في جبهتها العريضة . ثم بدا له أنها تشبه تلك الفراس الحمراء التي تركض في الأعراس . ولما مدت يدها لتداعيه ، قرع منها ، ولاذ بأمة التي كانت تعدّ الشاي .

— ما اسمك ولدت ؟ قالت المرأة للغريبة .

— مملود ، أجابت أمه :

ويله من ولد جميل !

قالت المرأة الغريبة ، ثم أطلقت تنهيدة عميقة ، وشخصت بصرها إلى العاصفة التي كانت قد ازدادت احتداما وعفا .

— أتعلم لماذا أتيتك في هذا الحر الذي يشبه حر جهنم ؟ لأن أمك زارتني الباردة في المنام ، وقالت لي : «أوصيك خيرا بمملود يا هنية !» .

رجفت يده وهو يضع الملح في القرباس . وحوم الطائر الغريب في سماء بلون القيقع ، وطير ذباب أذنق طنينا حادًا ، بدا كأنه وخزات موجعة في طيات الريح . وانتفضت القليلة مثل جثة متروكة في العواء .

— أمك تزورني دائما في أحلامي !

قالت المرأة وهي تتأمل الطريق الأبيض الفارغ ، وكأنها ترغب في أن تقيس المسافة التي قطعتها .

— في الليل هدأت العاصفة تماما . وبثت القرية هادئة تحت كتل الرمل . وحللا انتنوا من الغشاء ، روت المرأة الغريبة قصتها وهي تشبه باليكاء :

قالوا لي إنني أنا السبب في موت أُنزاجي الثلاثة . نعم قالوا لي ذلك ثم ضربوني ، ورموني بالحجارة ، ووصفوا

— سألني تحت الزيتون العرجاء ، وإن أعود إلى البيت إلا عند غروب الشمس ، غير أنني سأجنب المرور من ذلك المكان حيث الأتارن الميتة حتى لا ألتقي مرة أخرى !

ثم مضت بسرعة الخطأ وظهورا العريض مثل صفح هضبة من السراب . وظلّ ميلاود ، يتابعها ينظراته حتى اختلّت في المنعرج ، هناك حيث تنتهي القرية . وتبدأ الهضاب النحاسية اللون .

كان الرجال يكمّون التبن في المخازن ، ويصلحون الحارث استعداداً لحوسم الحرث . أمّا النساء فقد انهمكن في إعداد ماتحتجه العوائل للشتاء البارد الطويل ، حين صعد ممسعود ، على ظهر بقلته الشهباء من السهل السفلي ، وروى لهم أنه فاجأ هنيّة والزّاعي الذهبي الأقرع عاريين تملسا هناك في بطن وادي «المفاريث» ونقل كامل الظهيرة ينتقل من بيت إلى بيت رأويا الحكاية بتأن ، وعيناه تزلان ، وإسناده القرمزي يلحس شفّتيه وكأنه يثلّث بكل كلمة يتلفظ بها . وحالاً ينتهي ، كانوا هم يطالبونه في العين بأن يعيد الحكاية من البداية بدقة وتأن . ويلحس هو شفّتيه ليسانه القرمزي فيبدو عندئذ شبيهاً بالقمي تتأهب لقفز سحفاً في الجسد الحار ؟ وبعد أن يتنه بشفّته بعيداً حين من الزمن ، يشرع في رواية الحكاية من جديد :

اسمعوا يا رجال . الله وحده شاهد على ما أقول ، فقد كنت وحدي ، حتى لا طائر في السماء ، أو حلّ وجه الأرض . وكنت عطشان فلكت : لم لا أذهب إلى عين منصور لأشرب وأغسل ، ثم أواصل سعيي بعد ذلك . سرت باتجاه العين ولا أحد غيّر ، وعين الربّ التي لا تنام . وفجأة سمعت فحيحاً مثل فحيح الأكسي فجلّلت

عزّ ، وعاملوني مثلما تعامل الكلاب السائبة . الكبير والصغير ، الشريف والوسيع ، فطوا معي ذلك . لا أحد منهم رآني أبداً في الاستماع إلى ما أقول . جميعهم ولفوا ضديّ وقالوا لي أنتي أنا التي قتلته . ورغم أنهم يعلمون جيّداً أنني لم ارتكب خطيئة واحدة في حياتي حتى أجازي بمثل ذلك . فأنهم شهبوا هراواتهم في وجهي ، وقالوا بأنني سلحرة ووجه نكس ، وبنت حرام ، وأنا التي قتلته أنواجي الثلاثة .

ولكن ما ذنبني أنا ؟ كل واحد اتّزجه ، يشهب فجأة ، ويأخذ في الصراخ ، وضرب الأرض بقدميه . ثم يمسح الدم ، ويهدم بين يدي ما ذنبني أنا ؟ إنها أقدار الله والنكبات مثل عاصفة هذا النهار تأتي لكل الناس . وأنا امرأة لاحظ لها البيت ، هذا ما أذكره في إحدى قارنات الكف . وبما أنني تكلمت أنهم لن يكفوا عني إذا هم ، فإنني قلت إن أرض الله واسعة ، ثم همت على وجهي في الأعراس ..

— هل أنت مريض ؟

— سألته العجوز وهي تهرز رأسها باتجاهه .

— لا أبداً ؟

رّة «ميلاود» .

— إذا لم تكن مريضاً ، فأنت مشغول الذهن بشيء . يا . وخالت هنيّة تقول لك : لاتنهي «ميلاود» فاه ياتّجها دائماً !

قالت العجوز وهي تستوي واقفة وبعد أن وضعت مشربياتها في كيس نايلون كانت تخفيه في صدرها ، أضافت :

مدعورا . وراح الفحيح يزدهد شدة حتى خلت بين
ساقى . رفعت عصاى واتجهت إلى الغيضة التى كانت
على شمالى . وإذا بى أراهما عاريتين كما خلقهما الله . نعم
كما خلقهما الله يا رجال ! والله وحده شاهد على ما أقول .

قبل الغروب بقليل حملوا عصيهم ولبدوا فى المنعرج
هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون . وحللا سمعوا
الذهبي يهش على الغنم ، حتى هجموا عليه وأوثقوا رجليه
ويديه ، ثم اقتادوه حتى ساحة المسجد ، وراحوا
يستجرونه :

— أرى لنا بالتفصيل ملحدت ! .

صاحوا به ، وهم يدورون حوله ، وعصيهم تتراقص
أمام وجهه الذى ازدهد بشاعة بسبب الفزع والدهشة .

ماذا أروى لكم يا رجال ؟

قلها الذمى الأقرع وهو يرفف وعيناه تدوران فى
محوريهما .

— أرى لنا قصتك معها كاملة !

— مع من يا رجال ؟

— معها هى . ألا تعرفها ؟ !

— والله يا رجال ماعندى علم بشيء !

— الحشى إذا ما وهبت الدفء يلدغك وأنت غافل
مطمئن البال !

قال الإمام العجوز وهو يارك أمام باب المسجد .
— أنت على حق أيها الإمام . .

قالوا هم ثم هورا عليه بالعصى كما يهرون على القمى
تفاجئهم وهم يسهرون . وراح الذمى الأقرع يتلوى
تحت الضربات ، ويصرخ متوجعا .

— والله يا رجال ماعندى علم بشيء !

— أثار ضربات العصى على حمه بدت كأنها حبال
زرقاء . والليل كانت له رائحة الجيف . والنساء وراء
الابواب ينصتن للضربات وللوعيل وهن يرتجفن . والبنت
خديجة اليتيمة بكت فى صمت ، حتى لم تعد ترى شيئا
من وراء دموعها .

— والله يا رجال ماعندى علم بشيء !

توقفوا عن ضربه وراحوا يدورون حوله ، ويعينهم
تتلامح ، وعروق أيديهم نافرة ، وأسنانهم تحدث صوتا
مثل صوت سكين يُشدخ على حجر أحرش بينما
الصراصير تصر فى حقول الزيتون ، والنجوم تبدو كما لو
أنها خرفان ترمى فى حقل بنفسجي بعيد .

— هيا تكلم وإلا فسوف نشوى لحمك على النار أيها
الأقرع النتن !

— والله ماعندى علم بشيء يا رجال !

— الأفضل لك أن تروى لنا قصتك معها كاملة ،
وبدون أى تحريف إذا ما أردت سلامة .

— مع من يا رجال ؟

— مع تلك الكلبة السائبة هنية !

— آية هنية يا رجال ؟ !

— لاتحاول الإنكار فمسموع . القسم بالكتاب أنه وجدكما
معا فى بطن وادى الطفاريت .

— والله ماعندى علم بشيء يا رجال . ومنذ أكثر من
شهر لم تظا قدامى وادى الطفاريت ولا مرة واحدة !
— من جديد هورا عليه بالعصى . وقال الإمام يحزنهم
وهو يارك هناك أمام عتبة المسجد .

... لاترافوا بالفاسق الاقرع . لاترافوا به ابداً !

... شيئاً فشيئاً تحولت مخرجات الذهبى إلى أنات خافتة . وتحت :اضربات المتتالية بدأ جسده شبيهاً بخرقه ملطخة بالدم . ولم يتوقف الرجال عن الضرب إلا عندما راح الذهبى يلتصق معه ويطلقه وكأنه على وشك أن يسلم الروح . وعندئذ صاح فيهم الإمام وهو يحك جلده :

... خذوه بعيداً حتى لايدنس قريتنا بروحه الفاسدة .

... جزّوه على الأرض ودمه يسيل حتى المنعرج ، هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون ، ثم رموه مثلما نرمى الكلاب الميتة . وعند طلوع النهار لم يعثره على أثر فقط ظل دمه يصيب الأرض لعدة أسابيع . ولم يمح إلا عندما تهطلت الأمطار بغزارة في أواسط أكتوبر .

... مساء اليوم التالي عاد أبوه إلى البيت متجهماً ، وصاح بأمه :

... اسمعى يا امرأة .. لا لريد أن أرى تلك المرأة هنا في بيتى مرة أخرى !

... ولكن منية مطلومة .. وإنا لنسم أنها أشرف من كل نساكنهم .

صعدت أمه محتجة .

... لا لريد أن أرى تلك المرأة هنا في بيتى مرة أخرى قلت . هل تعهمين ؟

صاح أبوه ثانية وهو يشهر عصاه في وجهها بينما راح جسده يرتجف من الخيط :

لانت أمه بالركن ، وانخرطت في بكاء صامت . وطوال تلك الليلة ظل يبيتهم مظلماً .

بعدما دابت أمه على أن تصلي كل يومين أو ثلاثة صرة . وتقول له :

... خذ هذه إلى خالتك منية إنها ستظرك هناك في بطن وادى الطافريت !

القول سائلة لاتتجرح كأنها تريد أن تمكث في الأبد . والهضاب انحنحت تماماً ، ولم تعد هناك في الأفق غير كتل من السراب تتغير مثل ماء يغل فوق نار حامية . من كلب يلهث ويحياء ملتصقان . ولحمى حمار قمىء مدحى الظهر يظل الزيتونة المنحنية أمام المسجد . وامتند الطريق فارغاً أبيض ، كأنه شعبان ينالم على شوره . وظل الطائر الغريب ينقر دماغ مملوءة نقرات عنيفة من حين لآخر ، حائلًا دونه وحين تلك الإنغامة التى تمرّد عليها كل قبيلة .

من الدرويش بفريقهم أواخر مساء خريف جاف ، كثير الوحشة والغبار . كان أغبر اللحية والوجه . وكاننا سائقاه الداميتان تدلان على أنه سائر طويلاً في الأعراس والجبيل . طلب ماء وشيئاً من الاكل ، وقيل أن بعضى في حال سيئه ألقى على والدمم نظرة غريبة رجفت لها قلوبهم ، ثم تمتم بكلام لم يتبينه أحد .

... ماذا قلت أيها الشيخ ؟

قال أيرهم :

... غير أن الدرويش لم يجب بشيء . وظل يبتعد مساعداً الهضاب النحاسية اللون بخفة اللذئب حتى امتزج بالصخور وضياء الليل .

بعد مرور يومين على ذلك ، أراد اليوم أن يقوم لصلاة الصبر غير أنه تهاوى فجأة على الأرض ، وهو يرتجف ، بينما المرق يتصبب من وجهه الطويل الشاحب بغزارة . حملوه إلى الفراش بسرعة وأحاطوا به .

... إنى اختنق !

قال لهم ، ثم أشار طلباء الماء . ويعد أن شرب ،
أضاف :

— اطلبوا المؤذنب حيناً !

— بعد دقائق دخل المؤذنب .

— اقل شيئاً من القرآن عند راسي أيها الشيخ
الكريم !

قال أيوبهم :

ترجع المؤذنب ، ثم راح يتلو سوراً من القرآن بصوت
رخيم ، ورأسه تتمايل ذات اليمين وذات الشمال . وكان
كلما صمت ، أشار عليه أيوبهم بأن يواصل وظلوا كذلك
حتى مطلع الفجر . بعدما طلب منهم أيوبهم أن يقرؤوا ،
لفعلوا .

راح يتأملهم الواحد بعد الآخر ، بينما امهم تبهكي
بحرقة هناك في الركن ، ثم قال بصوت متهدج :

اسمعوا يا أولادى .. أوصيكم خيراً ببعضكم
بعضاً ! .

وكان يرغب في أن يضيف شيئاً آخر ، غير أنه لم
يتمكن ، وسكن إلى الأبد .

هبت نسمة السماء ، ويدات القرية تتحرك ، وهى تتحرك
عينها بتناقل عاب همود القليلة الخويل . وتمالت
أصوات أطفال يلعبون في بطن الوادى مَيَز بينهما صوت
أبنة. الأكبر ياسين . ونزل سرب من الصبايا إلى العين
فيدنن بملأتهن اللونة وكانهن قوس قزح يتحرك على
صفحة الأرض .

أغلق «ميلود» حانوته قبل الأوان حتى يتحلى رؤية
الطائر الغريب مرة أخرى ، ثم مضى إلى حانوته صالماً
الاحمر ، حيث تعود الرجال أن يجتمعوا كل مساء ،

ويظلوا هناك حتى ساعة متأخرة من الليل . وجدهم
يلعبون الورق ، ويتصايحون ، ويتصاحكون ، ويتحدثون
عن الأفراح والأعراس التى سوف تقام قريباً . أخذ
لنفسه مكاناً بينهم ، وراح يراقب اللعب . وكعادته حين
يرغب في أن يهرب منفسه ، صاح العربى الأعرج وهو
يضرب الأرض بسفله الخشبية :

— اسمعوا ... لقد قلت لكم مراراً عديدة أنه لاحد في
هذا البرّ كله قادر على أن يهزم هذه الساق !

وقهقه المتفرجون وأراد «ميلود» أن يجاريهم ، غير أنه
أحس بصفّة في حلقه ، وبضيق في صدره . ومع حلول
الظلام ، ثقل كتفاه ، وراحت الوسائس تهسّس من
جديد في أعماق روحه المكتئبة . ثم شيئاً فشيئاً تحولت إلى
نيدان تاكل لحمه بنهم . ومن حوله بدت له أصوات
الرجال ، وضججته شبيهة بصيحات فزع تطلع من بئر
عميق . انسحب على أطراف أصابعه . وبينما كان يتعدّد
صاح فيه صالماً الاحمر ، وهو يُمرّج على الكائنات :

— لماذا أنت مبكّر على غير عادتك هذه الليلة يا ابن
حليمة ؟

— لست على مايرام ! رة ميلود دون أن يستدير :
— لاتهتمّ بأرجل .. فالدنيا مثل المرأة تقبل وتدبر ،
تصنّك حيناً ، وحيناً آخر تترتمى عليك ، ولاتترك إلا
وأنت على وشك أن تمأّأها ؛ قال صالماً الاحمر ، ثم أطلق
ضحكة جافة وخزّت قلبه ، مثل شوكة .

تاه في حقول الزيتون ، ثم نزل حتى وادى العفاريات .
وهناك وقف يستمع إلى الليل الصيلى الهادئ ، ويتشتم
روائح النفل والزعتر ، ثم قفل راجعاً إلى البيت .

ويناح الكلاب ، ويالجوهر والعين ، والأرجل الغليظة الحافية .

وقل هو مكانه لايتحرك ولايتكلم ، بينما زوجته تاول وتخط على فخذيها . ثم يسمع ميلوده صوتاً كأنه قادم من طرف القرية يقول بأن ابن سالم الأحمر ، هو آخر من شامد ، ياسين قبل الغروب بقليل ، وأن ياسين قال له بأنه يرغب في المرور بجانوت والده .

هل مَرَّ بك ياسين عند الغروب ؟ سألته أصوات كثيرة .
الوجوه التي تتطلع إليه ، مضادة بالمصاييح الشاحبة ، تبدو كما لو أنها وجوه شياطين في كابوس مرعب . وهو الآن معلق على ذلك الخطيب الرابع الذي يفصل بين الحياة والموت ، وهدياً ، بلهزاً . ولحظة ما ، سوف يهوى في الظلمات متبوعاً بتبعيق طائر الشترم .

— اتركيه . إنه ليس على مايرام . وانصارع بالبحث عن الولد قبل فوات الأوان .
صاح فيهم سالم الأحمر :

تحرّكوا في جميع الاتجاهات . أمّا ميلوده ، فقد انهار على الأرض ، وقيل شاخصاً لليل الذي امتلا فجأة بهدير كانه هدير الأوبية في أوقات الليضانات الكبرى .

حتى بعد أن دفنوا ياسين ، واستجروا نساء ورجالاً وأطفالاً من قبل رجال الدرك ، ظلّ سالم الأحمر بعيد الحكاية على مسامعهم ، وظلوا هم يصنعون إليه ابتهاج شديد ، كما لو أنه يفعل ذلك أمامهم لأول مرة :

اسمعوا ياربجال ... انا اتقول لكم بأن قلب المؤمن دليله دائماً .

وعندما مرّ ميلود بجانوتي مسلة ، ورايته عابسا ومهمباً على غير عادته ، أدركت في الحين أن شراً ما

حين لح ميلوده زوجته واقفة أمام الباب ، حرّرت الحمال أن الواقعة قد تكون وقعت ، وأن تلك الوسواس والمخاوف التي عذّبت روحه خلال الساعات الطويلة الماضية سوف تتحوّل الآن إلى أحداث اليمة تعصف بحياته مثلما تعصف الرياح العاتية بالنبتة الضامرة . وعندئذ ارتعب ارتعباً شديداً ، وبد لو يطلق ساقبيه للريح ، ويهرب بعيداً ، بعيداً ، حتى يتجنب الهول الذي يوشك أن ينقض عليه ، وهو هكذا ، وحيداً .. في الضلاء .

هل رأيت ياسين ؟ إنه لم يعد إلى حد هذه الساعة . وأنا كنت أظن أنه منك ! قلت زوجته . وسمع هو ذلك بوضوح تام . عبر أنه حين همّ أن يقول لها بأنه مَرَّ صوت ياسين بين صوت الصبيان ، وهم يلعبون في الوادي مساءً ، أحس أنه فقد النطق تماماً ، وقيل واجماً ، جامداً بينما هناك ، أمام الباب ، تبدو زوجته مثل شبح مخيف .

— هل تسمعين ، ياسين لم يعد حتى هذه الساعة . وأنا قلبي مايقول لي شيئاً .

نعم ، هو يسمعها جيداً . ويحسّ برجفة الفرع في صوتها ، غير أن الفتنة كبرت حتى أصبحت بهمج صفور الهضاب النحاسية اللون ، والأرض من تحته كأنها تسبح فارة منه ، والسماء تلطخت بدم أسود . اقتربت منه زوجته ، وراحت ثورّه بعنف وهي تصيح :
لقد قلت لك إن ابنك لم يعد إلى حد الآن وأنت لاترّد بكلمة ! .

اخترق الفضاء نعيق بشع ، ثم لم يلبث أن امتزج بهويل زوجته المزعجة . وبعد قليل أخذت القرية تتعلمل ، ثم تحركت من اتصالها إلى اتصالها ، وامتلا الليل الضيفي الحارّ بالمصاييح ، واللفظ ، والتداءات ،

إلى وادي العفاريث . وحالما وصلت إلى هناك ، وقف شعر راسي ، وتسايرت دقات قلبي حتى لكانني صبي لم يتعود المشي في الظلام . رحت أسعى بهدوء وحذر . وبعد حين شمعت رائحة غريبة بدت لي أكل الأمر شبيهة برائحة ماء راك . ثم راحت تلك الرائحة تمنف كلما تقدمت خطوة إلى الأمام ، حتى ابركيت بحالا يبدو مجالاً للشك أنها رائحة جيفة أخذت تتطفن . ازداد انزعجي ، فرفلعت عصاي ، وتوجهت إلى غيضة كانت على شمالي . ولما لم تعد تفصلني عنها غير خطوة واحدة اشعلت عهد ثقاب . وعلى ضوئه رأيت ياسيناً عارياً تماماً ، مقبوض البطن ، ومطوؤه العينين . أبداً يارجلال ، لم أر في حياتي مشهداً رؤى مثل ذلك المشهد وفي العين رحت أصرخ مثل مجنون . ولو لم يثنّ ابن عتي إبراهيم الذي كان قريباً مني في تلك اللحظة لكنت قسيت بسبب هول ما رأيته .

يصمت مسالم الأحمر يشعل سيجارة ، ويجذب منها أنفاساً سريعة متتالية . ويظنون هم ولجمن ، بزيارته وقد تفصّدت وجوههم عرلاً . وبعد حين ، يضيف «سالم الأحمر وهو شارب الذهن :

ولكن ما يعنني يارجلال هو أن مركب هذه الجريمة الذكراء إن يتركه أي أثيلو كان ذنباً في وحشا أو أي شيء آخر يدب على الأرض لكان خلف مايدل عليه . غير أن هذا يبدو كما لو أنه نزل من السماء . وبعد أن فعل فعلته طار من جديد .. واه وحده عليم بسر ما حدث !

خريف قلل أجرد . سماء فارغة تزداد وحشة واصفرار كلما هبت العواصف الرملية . والأرض بشعة ، متناكدة المسطح كأنها جسد مصاب بالجرب . والدواب يسبب القسط الطويل أصبحت ثقلت من الكواخذ والغنايا . والأيام تمر رتيبة عفاء ، مثل بقرات توشك

سوف يقع . صدقوني يارجلال .. لقد أدركت ذلك ، واه يقطع إنساني إن كنت أبايع ، أو أقول غير ما حدث بالضبط أواخر مساء ذلك اليوم المشؤم . وربما لهذا السبب قلت إن كانوا في حانوتى تلك الليلة بأنى لست ممتدداً للسهر حتى ساعة متأخرة . وكنت على وشك العودة إلى بيتي عندما ارتفعت الجلبة . وفي الحال جريت إلى بيت مهيلود ، دون أن أكون على علم بأن الأمر يتعلق بابنه ياسين ، لذا أنا قلت لكم في البداية بأن قلب المؤمن دليله دائماً . وخلال البحث عن ياسين ، كان محي ثلاثة : صالح العفريت ، وعمر الأرض ، واليهودي . فقلت للآخر : انذهب أنت إلى الوادي الذي يفصل بيننا وبين أولاد السباع ، لأنه بلغني أن فتية أشراراً يجتمعون ليلاً هناك ، ويشربون القمر ، ويعتفون المساكين خاصة إذا ما كان الواحد منهم أعزل ووحيداً . ولقت للثاني وأنت إلى الهضاب الغربية فلعن الولد ضل الطريق فأكثت الذناب . وأموت الثالث بأن يذهب إلى العين فريكا يكون «ياسين» قد عطف بعد اللعب مع الصبيان فضرب من مأثها وهو سالح ، وأصيب بمكروه . أمّا أنا فقد هتف ببى ماتقاً قاتلاً لي : موأت ياسالم إلى وادي العفاريث . وفي الحال أظمت رقبتي إنني انتظير من هذا الوادي تطيراً شديداً ، فقد هلك فيه جدى رحمة الله بعد أن لدغته حية رقطاء ذات قلوبلة قاتلة . وهو يبعث من بقرة ضائفة . وفيه هلك أيضا ذلك الرجل الشهم جمعه الذي لم أعرف له مثيلاً بين الرجال . وقد نزل هناك ليشتم الهواء بعد خصومة صغيرة مع زوجته . وإذا به يسقط هكذا على وجهه ، ويموت دون أن يشكو قبل ذلك من مرض أو من هم . ثم أنتم تعلمون أن الأقرار من النساء والرجال في العروش المجاورة يلتقون هناك سرّاً ، ويمارسون فسادهم دون خشية من الله ورسوله وعياده الصالحين . نزلت إذن

غير أنك إذا ما حاولت أن تتنبئني عن تنفيذ ما اعترفت
القيام به ، فبني سوف اضطر لإقراغ هذه الرصاصات في
صدرك !

تركه يمزّ ويقلّب ويتابعونه بنظراتهم حتى غاب في بطن
وادي العفاريث .

ظل الشتاء يلحن إياهم ويلاليهم الطويلة بإفراسه
للقلبية الباردة . وظلوا هم يراثبون واجمين ، رؤوسهم
مفروسة بين أكتافهم ، وأرجلهم مفتوحة أمام النصار .
وكان مملود ، يحرص على أن ينزل كل مساء إلى بطن
وادي العفاريث ، ولا يعود إلا بعد صلاة العشاء ، وهو
واهن القوى ، زائغ النظرات . وقد روت زوجته للنساء أنه
بييت الليل بطوله وهو يتقلب مطلقاً من حين لآخر أثاراً
شبيهة بنخيق اليوم . وذلك المساء كان الرجال يلعبون
الورق في حناوت سالم الأحمر ، ويتحدثون عن احتمال
إصابة مملود بالشلل ، حينما هزّت بطن وادي العفاريث
طغقات نارياً متكالية . جروا جميعاً تحت سماء تصفعها
رياح الشتاء الماتية . وهناك عند الفيضة حيث عثر
سالم الأحمر على جثة ياسين ، رأوا بندقيته مملوءة
هكذا على الأرض ، وهولها بعض القنرات من الدم كانت
لا تزال ساخنة .

ثم لاشيء .

لا شيء آخر غير طائر غريب اللون والشكل ، كان يحوم
فوقهم ، مطلقاً تعيقاً موحشاً . ظلوا واقفين في الريح ،
وجوههم زرقاء مستطيلة ، وعيونهم مغلقة وسوداء ، مثل
جصور مهجورة إلى الأبد .

إن تنلق من العطش والجوع . «مملود» كما هو منذ
وقوع الواقعة الأليمة لا يتكلم ، ولا يكاد يرفع عينيه عن
الأرض . فقط من حين لآخر يتنهد ، أو يسمح بلمحة ، أو
يرسم ببصاه على الرمل خطوطاً سرعان ما يمحوها .

وخلال الأسابيع الأولى في الشتاء اشتد البرد ، وراح
الجليد يغطي الأرض خصوصاً في الصباحات وكانوا هم
'يتأهبون لأداء صلاة الجمعة حين ساعدوا مملود' يحمل
بندقية على كتفه ، ويتجه نحو وادي العفاريث . وفي
الحال صاح فيهم سالم الأحمر :
— ادركه حالا .. وإلا قتل نفسه !

وقلوا أمامه صفّاً واحداً نساءً ورجالاً وأطفالاً :

— اسمع يا مملود .. أنت رجل عاقل .. ولابد أن تدرك
أن الله وحده هو الذي شاء ذلك .. وأنه لا مرد
لشيئته !

لمعت عينا مملود ، وسط وجهه العريض الذي كسسته
لحية كثة سوداء ، ظلت مُطلقة منذ موث ابنه ياسين
وصاح وأصبعه على زناد بندقيته :

اسمعوا يا رجال .. أنا أعرف الآن من الذي قتل ابني
وإن يهدأ لي بال إلا إذا بقيت بطني ، وطغقات عينيه تماماً ،
مثلما فعل هو بابني !

أعقل يا رجل .

صاح سالم الأحمر ثم راح يتقدم
وفي الحال أوقفه مملود ، بإشارة من يده ، وصاح
فيه :

— اسمع يا سالم .. أنت تعلم جيداً أنك عزيز على
قلبي ،

هزنى بجذع الأغنية

هَزَى بِجَذْعِ الْأَغْنِيَةِ !

دَا دَا ! ...

وَيَنْتَظِرُ النَّهَارَ

وَعَجُوزُ قَرِيئَتَا : الْجَذَائِ ...

يَرْخِي لِجَلْسِنَا يَنَازِرُهُ

دَا دَا ! ...

يَلْتَقَتُ الشَّجَرُ

(أَرَكُنْ) مَوْعِدُنَا الْقَدِيمِ

مَا زَالَ يَنْتَظِرُ الْطَّرَ ! ..

وَأَنَا أَنْتَظَرُكَ ، مَلَأَ شُبُلُكِي الْبَيْتِمْ

فَمَرُّ يَتِيمِ

... قُلْ عَيٍّ مَنْ أَنْفَاسِكَ اللَّهْفَى الْحَيَاةَ

* شجر معروف في جنوب المغرب ، ولا سيما في منطقة سوس وله ثمار يستخرج منها زيت ذونكهة مميزة

هَذَا النِّسِيمُ ؟ ...

ذَا ذَا ! ...

وَيَحْتَضِرُ الْقَضَاءُ
أَطْيَافَ أَغْنِيَةِ تَحْوِمَ
عَلَى رَحَى كَانَتْ تَحْوِمُ
وَاللَّيْلُ يَحْطُمُ ، وَالنُّجُومُ

مِثْلَ الْقَصَافِيرِ الصَّغِيرَةِ حِينَ تَتْرَكُهَا التُّعَبُ
تَلَمَّتْ عَلَى سَقْفِ الْخَشَبِ ! ...

... وَخَدَى

يُقْرِضُ نَحْتَ شُبَاكِي الْمَاءِ

هَذَا الْمَاءُ

وَيُؤْوِي بِي سِرْبُ الْحَيْنِ
ذَا ذَا ! .. وَالْهَتْ خَلَّتْ نُحْنُ السِّنِينَ

أَطْعَمَ يَسْبِقُنِي إِلَيْكَ اللَّيْلُ
يَسْبِقُنِي السَّكُوتُ
.... لَكُنْ شَيْئاً جَا يَمُوتُ

وَلَا يَمُوتُ

ظَلَمْتُ بِعَيْنَيْكَ الْغُيُومَ

وَاللَّيْلِ أَجْنَمَةُ تَحُومُ
عَلَى بَغَايَا مِنْ صَبَاحِ

ظَمِنْتُ بِغَيْنَتِكَ الْقَيُومُ ، فَاتَّقِطِي - ذَا ذَا - الرِّيحَ ! ...
هُزَي بِجَذَعِ الْأَغْنِيَةِ !

لِيُفِيقَ تَنْدِيلُ الْمَدَى
وَرَحَى السَّنَنِ الدَّائِيَةِ

هُزَي بِجَذَعِ الْأَغْنِيَةِ ! ...
لِيَمُودَ لِي السَّقْفُ الظِّلِيلُ

وَيَعُودَ لِسَقْفِ الظِّلِيلِ
سِرْبُ النُّجُومِ الْحَانِيَةِ

هُزَي بِجَذَعِ الْأَغْنِيَةِ ! ...
يَسَاقُطُ الْجَدَبُ

الرَّمَاذُ

أَرْجُوكِ ... لَا

لَا تُسَلِّمِي كَأَمْنِكَ - ذَا ذَا - الْجَزَاءُ ! ...

أقاصيص



١ = ضربة شمس

لها . في حين كانت اقواج الفلاشا تتسحب خلف اسنار الليل عبر الجسر الجوى لتصبح من جهران الشام . بدأت السنة الذهب تتصاعد من فوهة راسي . اربطة مائلة تجتذب جفائى إلى أسفل في ثقل جرانيتي ، تنكسر فوهة محاولتي أن ألتصع عيني ، لاهرة باردة تتسلق انسجتي ، يتساقط طليبور القطرات ويسرع خطوباً بطول جسدى .. تتقاطر منكسرة فوق لوح الحركة الذي يقبع قبالة الفرائش .

مسوان ملاهى لمحى هل أحد جهاتى خلف شاشات سمكية بيضاء إرابتها عيني كسجلية تتفق ، — انظرى لمامك ، الفخى خيانة .

الجراند القنينة ملقاة في كل ناحية . صورة المليونير الملتصق وقد انهغضب مائل ، نفس أوراقي البكنكيت من حجر جليابه في صحن المحكمة . كان يشيح كثيراً بيديه . صفق باب الفرقة خلفه في عصبية جطلتني أرتجف بدأت

خمنت مكان القصر ، أخذت اربل رقماً وراء آخر . في كل مرة يدعوني الصوت المسجل بتكرار المحاولة ، حاولت ان امسك بالقصر مرة أخرى لكن أوتار الإحساس التي توصلني بأعضائي ، ثلاثت . استسلمت لما يشبه النعاس . حبات العرق تنكصد بفزارة فتكسو جسدى .

هجمات مسعومة خارج اللجان بطول الممر الذي تصطب حشرات الدراسة على يساره في مواجهة الصور . — الباقى من الزمن ساعة .

فلتها وأنا تتفتيت عيني بسماعتي بعد قفزاتها البهلوانية من رواية لأخرى . أحسست أن دهرأ بكامله قد يكفى لتصحيح هذه الأضواء وليست ساعة واحدة . فالثلوج تغطي أفريقيا الوسطى ويتكاثر الكتانرو في الإسكيمو بينما اتخذت « مدنى » زائفر تصير عاصمة

الح خيط دخان مصدره جسدى وكأنه يأتى من زمن سابق . شئ ثقل استوطن جبهتى . خيطات من عالم آخر تهبط على وجهى .

سالتنى تلعبة فى محاولة مكررة للفش :

— أيتها أسبق : حضارة الغرب لم الحضارة العربية ؟

الخيطات تتزايد فى إرتفاع أسرع لرائع مجنون .
إجهاد فى العمل .

قالها لخدم فى لا يشبه للصوت .

القشرة الخارجية تتساقط من سقف الحجرة تلتزمى الخلفة الكتب والصحف الأوراق فوق المكتب ، حارب من الفاعلات الجبرية المصممة الهشة . أخذت راحتها لتتصم المكان .

الماء يتساقط من أعلى الدرفة يصنع جورات صدقه تنمكس عليها دناتج الشمس وقت الاصيل .

رائحة أخرى ثقيلة تتخلل شمعات الآلف يتطاير منها الكحول جامى صوت آخر :

— سوف تتحسن مع هبوط الحرارة .

٢ = النهاية

اسمان إلى تمام خلق الهباب بعد سماعه التكتين كلفهما ، اسفل سلسلة مفاتيحه فى أحد جيوبه ، نزل درجات السلم فى تودة تتبعه زوجة .

بعد أداء الشمس مهام موسمها للحار ، غنى الهواء للوصول إلى الصنوبر .

قال وهو يتكبر فى ملابس زوجته :

— اليس خسيقاً قليلاً هذا الثوب ؟ قالت :

— كاد يبلى ولم تلحظه سوى الآن ؟ قال :

— فكى الحزام قليلاً ليبدو أطول على الأهل .

قالت وهى تتحسس الحزام :

— إنه على أول ثقب .

ابتلع الرجل امتعاضه . سارا متجاورين . همت بمسك يده ، فحذبها فى خجل مشيحاً بوجهه الذى كسبه الصرة فجأة . قالت :

— أصنا زوجين ؟ قال :

— الناس !!

صمتت . سارت بهواره تنظر إليه . كانت أن تتمرثر فى مشيتها .. قال :

— لا تهزى لرايحك هكذا ..

زفرت بقوة . أنزات حقيبته ينحنا من فوق كتفها . وضعتها أسفل إبطها الأيسر . أنامت راحتها اليمنى داخل جيب الستان . قال :

— مشطى شعرك من الخلف بأصابعك .. لم تمسكه جيده . فارتقع . قالت :

— من المر والرطوبة !!

ولفت . تنهدت فى حمة . كانت أن ترجع . فالببت على بعد أمتار . لكن ماذا فعل هناك ؟ تقول المثل وتحميه من الولاات أرجوحة تهتز عليها أيامها بين سام ورفشا ؟ لم يجد آخر الظلها بجواره . وقب ناطراً للوراء . جاءت بخطرات سريرة يسبقها الضجور قالت : أما من نهاية لهذه التطييات ؟؟

تتم ببضع كلمات غير مفهومة . وعندما انتهى
الشارح قال محدثاً :

— لا تصعدى إلا أمامى لا تقفزى كطفلة وتسى إنك
زوجة . بعد انتظار قصير جاء الأتوبيس . نزل البعض .
انتظرت . صعدت صعد خلفها . دخلها بجوار أحد
المقاعد . لاحظها بذهابه إشار لها لحد الركاب
بالجلوس ، ف شكره هو .

جلست تتأولات حقيقتها . نظرت كمن استفسر الخوف
لجأة .. لكنها لم تكد تدرى كيف اتسمت جوبلتها وأمثلات
بصفوف الدانتيل والكراتيش المتتالية . ارتمت يداها في
تبريس صامت فوق رجليها المفتوحتين في استسلام وكان
فيها يتسهم ابتسامة شاحبة ، وروبتها ثابتة في نفس
الاتجاه .

٣ = كل هذا الجليل

سأل الرجل فيما يشبه التثقيب ، مشيراً إلى الداخل :

— إذا أريدت توبيخه ، تفضل الآن .

امتنع لون الشاب وأخذ ينظر بينة وبيسة في ارتباك
ظاهر وكأنه يبعث من شيء ما ، أو طه تمنى ألا يجرى
هذا التصريح من الرجل أبداً .

وإلى في هدوء ، وضع حقيقته الجليدية الصاعدة فوق
المعد الخشبي الطويل ، الذي تكتل الشمس لونه . إتجه
إلى حيث إشار الرجل . كان لاختلاف لقنوه شديد أ ضيق
حديثه . سار ببضع خطوات ليجد أقدامه بجوار الجثة .

لم يك يسمع سوى صوت ذلك قلبه تتلعب ،
تتلاحق ، شيء ما يهدهك أن يخرق صدره .. طراقات
مجنونة يترده صداها من حوله .

كان الجسد ممدداً قبائلته غير مستقر . تواريت عيناه
في ارتشاء فلم يبين لونهما الصل الفتح ، وتلاف أحدهم
فك الصفي يربط من الشفاف الأبيض كأنه في إغفاءة
للظهور التي اعتادها عدا لون جسده الذي استحال إلى
الزينة في أمكن متفرقة وكانت نظرات الرجل تتابع الشاب
من طرف الباب فاستوعب سريعاً تساؤلاته غير المنطوية
عن لون الجسد .

— هذا من تأثير الماء البارد ، والشتاء .

إستوائت قشعريرة على الجسد النحيل جعلته لا يقوى
على الوقوف منتصباً ، فتوقس ظهره . قطع من الجليد
قد رُصت في عنابة داخل صوره لفقري . بحث عن
الحائط بكلتا يديه .. استند إليه دون أن تطرف عيناه
للمثبتن على الجسد المسجى ، إنحنى . شغل رأسه
البارد ، فعلا صوت لاحتك الجليد للجريش للصاغر من
ظهره تحرك للخارج كالدفع . وجوار الباب بادره
الرجل بالكلام وهو يشير نحو الحائط ؟

— ملابس الوالد أمامك إذا كنت تريدما .

خرج إلى حيث الشمس في فتوتها . فكل لحظة لويطع
ملابسه لتتسع الشمس ، تحرقه حتى إذا جلس بجوار
حقيبتة أخرج منها بعض المناظير الرقائبة أفضل
سجارية . شد منها نفساً عميقاً .. كبر الرجل سؤاله
عشما لم يجد رداً :

— لا مؤأخذ .. أليت جافز ، فيم الانتظار .

قال دون أن ينظر إليه :

— في الطريق .. الكائن والسيارة في الطريق .

إستند برأسه إلى الخلف فلامسه بدهم امتصت
الجدران .. شيء فيما يشبه للفريق السينمائي .. في
انتظار الكائن والسيارة .

إدوار الخراف : روايات المرحلة الأخيرة

لاتوجد هنا إجابة بمقتل أو إيمان مسلم به ، وإنما يوجد شوق وجودي لاجل إلى مثل هذا التمثال ، وسعى حثيث إلى تحقيقه من خلال علاقات بشرية محكوم عليها سلفا بالعرضية والزوال . هذا فن ديني لا بمعنى أنه يتضمن عقيدة ممتلئة ، وإنما بمعنى أنه بحث مستمر عن عقيدة ، رفض لتقبل الآن واللها باعتبارهما البداية والنهاية ، طموح إلى ما وراء الحس والعصري والجسداني دين إنكار للإمكانات المتفجرة التي يبرز بها حضور الجسد ، وواقعية المادة ، وامتلاء الكينونة الأرضية . نحن ، باختصار ، مع فنن لا يخشى مواجهة الأسئلة الكبرى ، فيزيقيا وميتافيزيقيا . وأبرز هذه الأسئلة في عمله سؤال الموت : إنما الموت هو ما يحل حياة الإنسان إلى قدر ، على حد تعبير لندريه مالرد . وإن يتقدم الكاتب في السن ، وتسطيل الظلال ، تزداد واقعة الموت حضورا في عمله ، ويتكسب ريننا تتردد نذبات في ردهات العمل ، ويتمنق — على نحو لا تكلم منه — مع

تفكك روايات إدوار الخراف الأخيرة مياضات استكبرية، (١٩٩٠) ومخلوقات الأنواع الطلقة (١٩٩١) «أعواج اللبالي» (١٩٩١) (يدعو المؤلف هذا العمل الأخير : متكالية قصصية) ثلاث مراحل على طريق مغامرة روحية ومغامرة شكلية في آن واحد . ولا انفصال بين الأمرين فاروق ، في شجرة جيشها ، تبتدع أشكالا فنية قادرة على التعبير عن نكرياتها وتشغالاتها وأحلامها ورغباتها ومخاوفها ، والشكل (أو للتقنية) هو — كما علمنا مارك سكرور وغيره — سبيل لاكتشاف الخبرة ، وتقليبها على كافة أوجهها ، وسير اغوارها حتى النخاع .

هذه الروايات ، على المستوى الفلسفي ، مجابهة لمواقف حديثة ، لا يروق شيء من حدة حوائفها ، جاذبة مثل شجرة من لولاز ، ومنطوية رغم ذلك على لون من عزاء كرتي شامل ، لأنها توحى على الأقل بأتنا جميعا في نفس الوضع الإنساني . الإنسان في عالم الخراف مهجور ومتروك لموارده الخاصة — كما يقول التعبير الإنجليزي .

تجربة الحب ، متعلما يتعانق الجمال والربيع . إن الحب في هذه النصوص قرين الموت وتقضي في أن واحد فهو يفتح بوابة الخبرة الحسية بمقلقاتها الثلاث . من ميلاد وجع وموت ، ولكنه — على الوجه القليل — انتصار على الفناء البدني ، وتأكيد لديمومية النفس في وجه الصعوبة ، وطبع لآثار الروح الإنساني على رمال الزمن . وعلى المستوى النفسي أو مستوى الخبرة الوجودية المعيشة ، يقيم المؤلف تقابلا مستترا بين حالين من أحوال النفس : البراعة والخبرة . فالراوي يخرج من شرنقة الطفولة إلى متع المراهقة وبذائباتها ، إلى مميم الرجولة ومستولياتها ، إلى ذكريات الشيفرسة وحنينها إلى فريديس مفقود ، وذلك مع تجاوز لكل هذه الأطوار وتداخل بينها وانتقالات ، يحكمها منطق الخيال ، من إحداها إلى الأخرى . ويستخدم الكاتب البيات الحلم الفرويدية من ترميز وتكثيف وإزاحة وإبدال ، وصور كابوسية تتواء عند ذوم الحال كما في تصاوير جويلا ، ويوراج بين التقرير والاستفهام في محاولة لإلقاء على المسلمات ووضوح الخبرة ذاتها موضع السؤال .

إن الراوي هو المؤلف وبضده وبغيره في أن واحد . فالذات تتكرر ، كأنها في قاعة من المرايا ، تتسلسل حينما وتتضائل أحيانا أخرى ، وتكتسب أبعادا سحرية (جروتسك) شائبة أو تتحرك في منطقة شبيهة بخلط فيها النير بالظلال ، كأنها خلال مرآة ، على نحو مضم . ولا ينفصل وهي الشخصيات عن المكان — الإسكندرية الخاص . إن ماتجده عنده إنما هو متصل من المكان — الزمان — الشخصية . وإذا كان المكان والزمان — كما يقول كانت — معطيات فلكية صافية للخبرة ، مقولات تنصب فيها الخبرة البشرية انصباب المسائل في الفرح ،

فإن الذات قادرة أيضاً على تغيير معنى المكان وتحوير دلالاته . هكذا تصبح الإسكندرية نقطة على خريطة وحالة من حالات الروح معا . ويرتبط الوعي ببصرها وسماعتها وروحها وملاحظاتنا وصدراؤها وشوارعها ومغامراتها وضمائرنا ارتباطا الجذنين بالجميل السرى : جذه صدمة لحظة وحشية وإن تكن ضرورية ، أولى الضربات التي يُمنى بها الوليد حين يخرج من لبد الرحم وأمنه إلى غرى العالم الخارجي ويرده . ومن بعدها سوف تتوالى صدمات الضمائم ، وتهديد الضعاء ، ومركبات أوجيب وإكتر ، وإحباط الرغبات ، وانكسار الأحلام ، وانتفاض العلاقات الانسانية من زمالات ومعاشر ومصادقات . والذكرى هي قوام هذه النصوص ومرجعها الإشراري . فالهيبوط إلى مناطق الماضي وأقوار الوعي أخصيه يهبوط إلى العالم السفلي . هناك شعور ملازم ، وبخامر بالإثم وهو إثم يرتبط بالخبرة الجسدية ويكاد يُشفي أحيانا على الزنا بالمحارم . وهناك وقوع مضطرب وأسر في أن واحد في قبضة الكلبوس ، وكلنا تشهد صورة متجسدة بالتصوير البطني .

تتوحد نساء الراوي من خلال تجربة العشق والموت ، ويتوحد الراوي الذكر مهمن ، ويتوابع قوى الحياة وقوى الموت متعلما يتوابع قلب ميخائيل وأستان التتبن في رواية حرامه والتتبن : كلاما ناشب بالآخر دون رحمة ، دون انفصال .

هكذا تكون هذه الروايات الثلاث سبعة ذاتية متطلوبة مثل فصائد رأيت وتبان أو كتابات هنري ملار عن طفولته ومرامقه ودياب ورجولة . وتحضرني هنا عبارة من رواية الزمن الآخر : حلم داخل حلم داخل حلم : كأننا نحن يوزاء صندوق صيني كلما فمحت أحد أراجمه

وجدت بداخله درجا آخر أصغر حجما ، وهكذا ، فالخيط الرئيسى هو الزمن ومايفعله يذكرايتنا وأفكارنا وعواطفنا .

وعلى المستوى الاجتماعى — وهو لا يقل أهمية عن المستويين الفلسفى والفنى — توحى الروايات بالجيشان السياسى ، والصراع الطباقى ، وتدوب الحروب التى دخلتها مصر منذ الأريمنيات ، وتوزع الشباب بين أكثرية وفدية وإقلية ليبرالية ، بين ماركسية (أقرب إلى التروتسكية لدى نخبة المثقفين) ، وأصولية إسلامية وملاشية وأيدة فى حزب مصر الفتاة وغيره من التنظيمات الموازية للعسكرية . وحضور الأجانب فى مصر خاصة فى الإسكندرية الكونزى برأيتانية — شعور به فى هذه النصوص ، يغنى الطرح الاجتماعى ويعمق من الوعى بالتمسكية المصرية من خلال التوازى والتضاد . وفى شفرة الانشواق الميتافيزيقية ، وبدايات الحب الأول والثانى والثالث نجد حسا أرضيا راسفا ، وانغماسا فى تفاصيل الحياة اليومية وديكورات الحفلة ، وانشغالا بالمعى وراء لقمة العيش ، وكفاحا — بطوليا وعقما فى أن واحد — من أجل البقاء وتعللطا صافقا مع الفراء والمسحوقين للمهمشين دون انزلاق إلى للمطوية الرخيصة التى كثيرا ماتصوب مثل هذا التعاطف لدى كتاب الواقعية الاشتراكية ممن كانوا يملكون من الناحية الفعلية — السلطة الأدبية حين ظهرت مجموعة الخراط الأول حميطان عالية ، ١٩٥٩ .

الروايات الثلاث إذن محاولة لى سياق محاولات سابقة ، وهل تأمل ٩ — لاحقة أيضاً ، من أجل رسم خريطة روحية لذات الكاتب (هى تتضمن بالضرورة شرائح من ذوات الآخرين وذات الوطن والعالم والكون ، . . . خريطة تقدم كل تضاريس النفس فى علوها وانخفاضها ،

بكل كائناتها وادغالها وصماريها وبحارها وأناسها وحيرانها وتباتها ومعادنها الخفية . إن جغرافيا الروح هنا تجاوزت (وإن ظلت تتضمن) جغرافيا المكان ؛ وهى تسعى دأب من أجل معرفة اسدق وأوثق بالنفس فى خبرتها الحية . لاسبيل إلى اليقين هنا ، ولا إجابات نهائية ، وإنما شمة حركة نحو وضع السؤال وضعا صحيحا . حركة لا تنتهى بوقفة لأن من طبيعة السؤال أن يتجدد دائما ، فى كل فترة وفى كل ذات فردية وفى كل مكان .

هذا عن الخبرة الروحية التى تقدمها الروايات . أما الخبرة اللفظية — وهى تسابق ما أسفلت وتجهسده ولا تتفصل عنه — فهى محاولة لإضفاء الدوام على ما هو زائل وعابر ، تسعى إلى اقتناص حالات الوعى المتحولة فى شبكة اللفظ . إن عالم الخواطر هو عالم التعبير الهيراقليطى حيث لا يفسح المرء قديمه فى نفس الأنهر مرتين ، عالم التحولات الأدونيسية والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، حيث الأمواج مقيمة والجزر على سفر . فى هذا الكالينوسكوب المتغير الأشكال على نحو لا ينقطع نجد نقطة واحدة ساكنة كمحور الجملة فى قلب الدوران :

إنها الطموح إلى مجاوزة الخبرة ، ومخالفة الأبدى المتعال على عرشية الوجود . وسبيل الكاتب إلى هذا — كما لا أحتاج أن أقول — هو اللغة مسكن الوجود ، زوجة الكاتب وعشيقته و أن واحد . ففى لعبة بالألفاظ لعبا هو — فى الحقيقة — عين الجد ، وفى مجاورته بين مستويات السجل اللغوى المختلفة من لعمصى وعامية وما بينهما ووطنات ولهجات وأغات ، وفى ارتداده إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعى وأحدث ما فى رطانة العصر ، يكشف الكاتب عن الانتماء الوثيق بين خبرته

الوجودية وخبرته اللفظية : إننا نفكر ونشعر بالألفاظ ، ولكن الألفاظ أيضاً لا تتحدد إلا بفكرنا وشعورنا .

وعنصر الإصانة في هذه النصوص — كما في بعض شعر أدونيس ، وعفيفي مطر ، وحسن طلب — (انظر مقالات أحمد عيد المعطي حجازي المضيئة ، على صفحات «الأمرام» ، حول هذه النقطة ، ليس لمبا لفظيا فارغا ، وإنما هو محاولة للقفز فوق الدلالة للمجسمة الجديدة للكلمات إلى دلالة صوتية عليقة اللفظ ، مثل الموسيقى . فالخراط ، دون أن يفقد لحظة واحدة لارتباطه بالعمى ، يتحرك نحولون من التجريد الموسيقي ، وكأنه يعد أن اخترق قشرة الخبرة وسكن لبها وعرفها ظهر البطن يطمح إلى تثبيت الجوهر للباقى وراء الأشكال المتغيرة ، ويريد أن يضم أوراق الكون المبشرة في كتف واحد ، مثلما كان يريد دانتي .

وهذه التجربة اللفوية تتوى — إلى جانب حس المؤلف الخالص — من عديد من النبايع : لغة القرآن الكريم وسبعات المتصوفة ، الخيال المسيحي ويطولة الشهادة في عصر دقلديانوس ، الأسطورة الإغريقية ، الأفلاطونية الجديدة في سيقاها الهلنستية حين يمتزج تراث اليونان بصوفية الشرق ، كتب الموتى للمصري القديم ، أصدا من الأدب والموسيقى والنحت والحجر . وتولد كثافة النسيج أميلنا حساً بالامتلاء والتخمة والكثافة ، ولكنها لاتتزايق قط إلى الترهل اللفظي أو الزوائد الفكرية . ثم — من وراء الغنى الباقخ لكلمات الخراط بصوره — صرامه ونقاء وتفكده .

وتطور إدوار الخراط منذ ١٩٤٢ — حين بدأ يكتب أولى قصص محيطان عالية — إلى ديسمبر ١٩٩٠ — حين انتهى من كتابة «مواج الليالي» — إنما هو تطور نحو

مزيد من الحرية ، والانتماق من أنماط الفكر والشعر المقبولة والمصبوقة صبا . إن صلاحية عالم اليانك تنسج السبيل لسبيلة متكفلة ، ولكنها عجيبة صلبة القوام رغم ذلك . ومن خلال تجاور الأزمنة ، وتراكب طبقات الوعي ، والصوتية الشبيهة في أن واحد ، والفوضى على جانبي الشخصنة المصرية في سياق الزمان والمكان ، ومذاق الراوى الساخر اللاذع الكاوي العاصف ، يحقق الكاتب نوعا من الانصهار بين عدة ثنائيات : الذكر والانثى ، المسيحية والإسلام ، الملقى والحفر ، الفرعوني والعربي ، الواقع والطم . إن المساسية العادة ، وإن تكن ضيئة نوعاً ، في أعماله الأولى ، محيطان عاليتان وساعات الكبرياء ، تكسب الآن بعداً شموليا اغتنى من العمر والتجربة فاصبح يجمع بين الامتداد الأفقي والبعد الراسي ، إن تحليقا أو غوصاً .

والدافع الكامن وراء هذه النصوص — بل ، بدرجات متفاوتة ، وراء كل مكتب الخراط — إنما هو سعى إلى رد الكثرة إلى وحدة ، والوصول إلى نوع من الوحدةية تنحل . معها الثنائيات بل المتعددات التي تكاد ، لفريط غناها وتنوعها ، تصيب الوعي بالجنون . إن العالم ملء بالعجائب وأكثر مما تتصور — على حد تعبير الشاعر الأيرلندي لوى ماكليس — العالم أكثر جنونا مما نعتقد ، متعند لأسبيل إلى ربه ، فنحن نقدر البرقعة ، ونبصق الحب ، ونسئ سائر الأشياء المتدهية .

هذه النصوص نمر واحد مفتوح قابل للامتداد إلى مالا نهائية — تكريباً . لقد أنهارت السدود أمام الكاتب ، وبقي أن تنهار أمام القارئ الذي ثلثت حساسيته لفريط لمتراكم عليها من طبقات الصدا ، وتوحدت على الكليسيات للسبلة الجاهزة . وانجمت كتابات الخراط

للخراط — في قلب الانتفاض والشذوية والتشظى — يعلم
 يقيم العدل والحرية والمحبة ، ويطلع إلى رآب الصدع في
 كيان الإنسان منذ أكل آدم وحواء من شجرة المعرفة
 المحرمة ، وتم تلك الانشطار — القديم قدم التاريخ —
 بين البدن والروح ؛ بين الرغبة والتطبيق ، بين موطننا
 على هذه الأرض وموطننا الأول .

في ربة شيء من هذه البكارة المفقودة ، هذه الطراوة في
 الرؤية والتعبير والفكر والشعور ، لما كانت سنواته
 الأربعين ، أو أكثر من الكتابة قد ضلعت مدرا ، ولأصبح
 وجود القارئ أمضى فكراً ، وأدق وجدانا ، وأيقظ
 ضميرا ، وأصفى لغة ، ولأقتربتنا — على حد تعبير
 إليوت — من نقطة المسكون في هذا العالم الدوار . إن

في العدد القادم

تقرأ رسائل ومتابعات لهؤلاء :

أحمد صليحة	علاء عريبي
دوروتا متولى	أسامة أنور عكاشة
سمير فريد	إبراهيم فتحي
أحمد مجاهد	سامية حبيب
محمود الهندي	سهام بيومي

فصول

مجلة النقد الأدبي

«الأدب والحرية»

يصدر العدد الجديد من مجلة «فصول» في شهر مايو القادم، وموضوع العدد «الأدب والحرية» في جزئين، ويسهم فيهما بالكتابة نخبة من الكتاب العرب والأجانب منهم:

فليريا كيريتشكو	ريشار جاكسون	إبراهيم غلوم
أرييل غزول	سليمية محرز	إدوار سعيد
ألييب مامون	سليمان العطار	أحمد مويش
فيصل مزاج	شكري عبد الحميد	أحمد كمال ربي
ككلام جهاد	شكري عبد	أمينة رشيد
محمدين الموسوي	صبري حافظ	برباراهانو
محمدين الكروبي	صلاح قنصوه	يحيى السباني
محمود أمين العالم	طلعت رضوان	حامد أبو أحمد
مصطفى سويك	عبد الله صولة	حسن حنفي
علاء عبد الفتاح	عبد الله اللطاسي	رشيد العناني
يحيى الزخاوي	عبد النبي اصطياف	رضوى علشور
يحيى عبد الله	غالي شكري	رمضان بسطويس

يوسف زيدان

مع شهادات لكل من :

سمير المصغوري	ادوار انخراط
سمير سرحان	أونيس
عبد الرحمن منيف	أحمد عبد العطي حجازي
علي مسلم	الوحيد فرج
فخري إبيد	جمال الغيطاني
لطيفة الزينات	خيري شلبي
أحمد الخليل	سليمان ليفان

محمد عطلي مطر

رئيس التحرير
جابر عصفور

سيد درويش فارس الموسيقى المصرية

يومنا هذا وبعد مائة عام من مولده ... وحتى على المستوى الإنسانى بعيدا عن الموسيقى ، كانت دائما تستهوينى شخصيته بتناقضاتها العجيبة ، فهو الذى أفرط على نفسه ومع ذلك كانت أريجته وكرمه من أبرز صفاته ، فما أكثر ما كسب من مال ، وما أكثر ما أنفق بسخاء عونا لأصدقاء محتاجين . وليس تقديري وحيد لسيد درويش مجرد إعجاب بشخصية مصرية فريدة ولا هو تعلق رومانسى ببطل مصرى ارتبط بمرحلة معينة من العمر ، بل هو نتاج تأمل متعمق مَنانٍ في الآثار القريبة والبعيدة التى تركها هذا الرجل في موسيقى مصر وثقافتها .

وأست هنا بصدد التاريخ لحياة سيد درويش ولا لإنتاجه تفصيلا فقد كتب الكثير حولها ، ولكنى أود

سيد درويش من المعالم الموسيقية في حياته على اختلاف مراحل الدراسة والنضج والتعمق في شتى مصر الموسيقية ... دائما كانت تأسرني شخصيته المصرية الصميعة وموهبته المتدفقة وحيلته المضطربة التى اختلطت فيها بوهيمية وعواطفه المتأججة مع إبداعه في كل الأنواع الغنائية : التقليدية والمستحدثة . ودأما كانت تأسرني طاقته الإبداعية الفذة التى جعلته ينجز أربع مسرحيات غنائية في أربعة شهور في عام واحد^(١) (١٩٢٠) . وكلما انبذت تأملا وتعمقا في الموسيقى وقضاياها وتياراتها وتفاعلاتها بين الشرق والغرب سكلما تجلت لي إشارات عبقرية هذا الفنى الاسكندراني ، أين كرم الشفقة وإسنان حال الشارع المصرى ، الذى حقق ثورة في الموسيقى المصرية ، امتقت آثارها وبتداعياتها إلى

(١) لحن سيد درويش (كما جاء في كتاب ابنه حسن درويش) أربع أوبريتات بين فبراير ومايو سنة ١٩٢٠ ، كما تبلغ مجموع ما عرض

له من أوبريتات جديدة في هذا العام ستة ١١

أن أضع بين يدي القارئ تلخيصا لأثر سيد درويش المباشر وغير المباشر على الموسيقى المصرية في فترة التحول من ركود الحكم العثماني والاحتلال البريطاني إلى صحوة الوعي القومي في مطلع القرن .

بدأ سيد درويش رحلته مع الموسيقى ككل الموسيقيين المصريين — بداية دينية إسلامية ، ثم تحول إلى الفنون الغنائية الدينية التي كانت سائدة في مطلع القرن ، فبث في أكثرها تقليدية وبعداً عن التطور : فن السورث فيه روحاً جديدة وجوّاً وأبدع في الموشحات والأغاني الخفيفة : الطقاطيق ، ولكن ألمع ما في حياته ، قدرته العجيبة على إحساس المراهق بتأجده الثقافة والمجتمع المصري في عصره .

فقد أسفرت المواجهة بين الحضارة الغربية والمجتمع المصري ، في مستهل القرن ، عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد فيما ورثت عن الماضي ، فشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة تقبلها الجمهور بحفاوة أدت لازدهار عدد من فرق المسرح اللامعة كما ظهرت الفنون التشكيلية لأول مرة في المجتمع المصري واحتل ميدانها مكانة قومية نعرفها في فن محمود مختار ، مثال مصر العظيم ، وتصوير محمود سعيد ورأغب عياد وصبري ونجاشي وغيرهم ، وكان المناخ السائد في مطلع القرن وما بعده ينضو بالوعي القومي والرغبة في تأكيد الشخصية المصرية ، من خلال فنون أرحب وأحدث وأصدق تميزاً عن الإنسان المصري الجديد وكان الاتصال بالغرب ، بين يدي بعض هؤلاء الرواد ، وسيلة لإثراء الثقافة المصرية وفتح آفاق جديدة لها ... وفي ظل هذا المناخ ازدهرت موسيقى سيد درويش بجانبها التقليدي المتمثل في أدواره المشهورة والموشحات والطقاطيق ، والمستحدث متمثلاً في المسرح الغنائي الذي فتح أنساقاً

هائلة للفناء المصري والموسيقى المصرية بل ولوجدان الإنسان المصري .

وأخذت مصر ، على يديه ، تنتقل بالتدرج من جو مغاني الطرب والإطار النغمي الرتيب المرتبط بكلمات فجة خليعة لا تواكب تأجع المشاعر الوطنية ولا تتصل بها من قريب أو بعيد . وأحدث هذا الفنان العبقري — في حياته القصيرة التي مرت كالشهاب . تحولاً موسيقياً واجتماعياً هائلاً ألا وهو اقتراب الموسيقى المصرية لأول مرة ، من نبض المجتمع وألمه وطموحاته وبذلك رفع الفناء والموسيقى في مصر إلى مرتبة جديدة بين الفنون الجادة ، المعبرة عن فترة الانتقال الحاصمة في مطلع القرن .

وإذا أردنا أن نعرض بشيء من التفصيل لأثره الموسيقي المباشر على أبناء جيله أولاً ، فليتنا نقف ملياً أمام ما أضافه حتى في عالم الأدوار والموشحات وغيرها من أنواع الفناء التقليدي فقد ترك — سيد درويش بصمة رومانسية خاصة على فن الدور ، فعل المستوى التعبيري نلمس في كلمات وتلحين بعض أدواره نبرة صدق تنبؤ عن واقع في حياته الشخصية حوَّله إلى غناء شجي مقنن ارتفع عن مجرد التخليط النغمي لكلمات لا حياة فيها لتفتقر إلى الشاعرية إلى الحد المرهف ، فطبق في هذه الأدوار عالم الصدق الفني ، الذي لم يشتهر به الفناء المصري التقليدي ، لا في مطلع القرن ولا ما قبله .

وحتى على الجانب التقني لفن الفناء التقليدي جاءت أدواره الشهيرة اختصاراً ومقباساً لقدرات الغنى على الأداء المتقن الإبداع المتقن في الانتقالات المقامية ولا زالت هذه الأدوار حتى اليوم تحدياً واختباراً صعباً للقدرات الحقيقية ، الصوتية والنفسية ، لأي مغنٍ محترف ، وخاصة إذا كان المرجع فيها هو تسجيلاته لها

عالم الغناء والمسرح . ومن المعاني الجديدة في موسيقاه تلك الذبيرة الريفية الثقافية التي وضعت الإنسان الريفي على المسرح وأسمنت صوته الذي لم يكن له مكان من قبل في محافل الغناء والطرب العثماني ، فجاءت تلك الأغاني الشعبية الروح تمجيدا للإنسان الريفي المصري واعترافا بدوره في المجتمع .

ولعل أروع ما وفق فيه سيد درويش في أوبريئاته هو تجسيده الموسيقى الفذ للشخصيات الاستعمارية والاستغلالية المرفوضة والتي عبر عنها بالحن تظنر تظنر وسخرية ، بما شفى غليل المستمع المصري وأضحكه من القلب ، وأطلق آلامه وجرحه الدفينة .

وهكذا فإننا نستطيع أن نقول إنه أضفى على الغناء المصري شحنة تعبيرية هائلة بالنسبة لعصره . وهي شحنة نابضة عن خيال خصب ، بحس مرهف بمعاني الكلمات ونبيض إيقاعها وانعكاسها على المسار اللحنى ، ونابعة أولا وقبل كل شيء عن تجاوب عميق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية المحيطة به .

وبهذه الموسيقى البسيطة التي لم تتجاوز الإطار التقليدي ذا الخط اللحنى المفرد والإيقاع بهذه الوسائل الموسيقية البسيطة استطاع سيد درويش أن يرتقى بالموسيقى المصرية درجات وأن يفتح أمام المستمع المصري آفاقا أعلى من مجرد الطرب الحسى ، وأن يعوده على الاستمتاع بغناء صادق ليس مجرد إطار لحنى للألفاظ دارجة خفيفة تدغدغ الحواس كما كانت الأغاني السائدة قبله .

وهكذا تربع سيد درويش ، فارس الموسيقى المصرية على عرش الموسيقى في عصره بلا منازع فهو المثل الأعلى للملحن القومي الذي أخذ بيد الموسيقى نحو طريق جديد

على الاسطوانات بصوته الرجولي الخشن ، الخالي من بهرجة ونعومة الصوت الغنائي المألوف . فقد كان أدائه لها تأكيداً أكبر لمواقفه الخلاقة ، بما أضفاه عليها من تعبير وزخرف موسيقى متجدد لا يتاح إلا لغنان موهوب مقتدر . ولكن يظل أعظم ما تركه سيد درويش من آثار موسيقية وروحية على أبناء جيله هو ذلك الإبداع الفيلس في عالم المسرح الغنائي ، الذي اكتشفه حديثاً في نزادج الحركة المسرحية مع الموسيقى فأنبرى بكل طاقاته للتعبير الثقافي السلس عن كل ما كانت تفيض به مصر في تلك الفترة من حماس وطني ملتهب ، ورفقة في العودة للجزير ، واعتداد بالاصل الشعبي ، وتأكيد لمصر المتحررة ... وقد استطاع فارس الموسيقى المصرية أن يصوغ مسرحيات ... أغلبها فكاهية ... الحائناً تنبض بحيوية

إيقاعية جديدة وتكاد تتجسم المعاني موسيقيا (إن صح هذا التعبير) ترجمة صادقة في وطنيتها وريفيتها وسفريتها وتعبيرها عن أبناء الشعب من الشياطين للتخفجية والسقايين إلى الكتبة وغيرهم وغيرهم . ولعل السر وراء توفيقه التاريخي في تلميح هذه الأغاني المعيرة أنه كان يبدأ من الكلمة ، يقرؤها ويتمثلها بعقل فلا تلتئ أن تتحول بفضل موهبته الجياشة إلى لحن فيها صدق ودعابة وحماس وبذلك خلق عالما موسيقيا جديدا وشحن اللحن المصري بطاقة تعبيرية جديدة ، وهذا أمر مفهوم من فننان يقول إنه يستطيع أن يلحن الجنرال وسيد درويش هو الذي عرف الإنسان المصري على يديه ، معنى الغناء الحماسي ، فقد كانت أناشيده الوطنية (قوم يا مصرى ، أنا المصرى كريم العنصرين ، دقت طبول الحرب ، بلادى بلادى وغيرها) خيرة موسيقية جديدة أتاحتها سيد درويش للإنسان المصرى فلمست وقرأ عميق للتأثير في نفوس المصريين واليهب مزيدا من الحماس الوطني وأثرت

يتلمس فيه أنفاً أعلى وأجمل ويتبدع فنوناً مصرية متطورة
توحى بعصرها الجفرائ والرحى ويستمتع بها الناس
خارج حدود مصر ، وهو ما حثف أو سعى لتحقيقه ،
الجيل الأول من المؤلفين القوميين المصريين .



وإذا مضينا نتتبع أثر سيد درويش على الأجيال التالية
له ، فإننا نواجه بخصيلة تراكمية لما بدأه في عصره من
تحول موسيقى بعيد المغزى . وأعتقد أنه ليس من المبالغة
في شيء أن نشير إلى أثر سيد درويش على الملحنين الكبار
الذين ساروا على نهجه في تحرير الحانهم من الإطار
التقليدي الموروث وفي توسيع نطاقها نحو التعبير والتنوع
والتوسع ، من أمثال زكريا أحمد ، ومحمد القصبجي
ورياض السنبل ، كل في مجاله . فلا شك عندئذ أن
الضراية التي انطلقت من موسيقى سيد درويش أصاحت
الطريق لهؤلاء الكبار وأمثالهم ، ممن طوروا الموسيقى
المصرية الغنائية (المفردة للحن) من الدلفل ، أي
طوريها بنسب وسائلها التقنية : للحن والإيقاع ، وبنو
اعتماد على عناصر غربية خارجة عنها ، فأغنى القصبجي
الرائمة (الأغلام وأغانيه الطويلة لام كلثوم) والحن زكريا
ذات النكهة البدوية (فيلم سلامة) وأغانيه التي تظفر
شجي (هو) صحيح الهوى غلاب الخ) وقصائد السنبل
الرحيصة المثقفة ليست كلها بعيدة عن تيار التجديد
والتحدر الموسيقي الذي أطلق سيد درويش شرارته في
موسيقاه بكل فروعه واتجاهاته . وتصور أن مثل هذا
البحث يتطلب توفر الباحثين الشبان لرصد شواهد
ومناقشتها بحثاً عن حقيقة الصلة ، إن تأكد أن هناك صلة
بين هذا الجيل وبين فارس الموسيقى المصرية سيد درويش
وإذا كان محمد عبد الوهاب قد اتخذ مساراً شامداً
الانتماء بالغرب في تطويره الموسيقي الغنائية المصرية

تطوراً خارجياً (أي بأفوات فنية خارجة عن أفوات
الموسيقى المصرية الموروثة) : فبه يمثل منهاجاً غير منهج
سيد درويش ومدرسة مخالفة له والجيل التالي . وإذا كانت
أهدافهما (درويش وعبد الوهاب) في التطوير اتحدت في
الاتجاه إلى المزيد من التحدر والتعبير ، فالتمثل التي
اتبعها كل منهما اختلفت ليس في قريبا أو بعيدا عن
الموسيقى العربية فحسب (إيقاعاتها وآلاتها وسلاسلها
ويعض نصوصها) بل إنها اختلفت فيما خلقت من
نتائج ... والأزمن هو وحده الكفيل بتأكيد القيم الصحيحة
التيمناة في تراث كل منهما .



وفي مجال تتبع تأثير سيد درويش البعيد على الثقافة
المصرية ، فقد يدعش القارئ إذا قدمناه له جيل الرواد من
المؤلفين القوميين المصريين : أبو بكر خيت (١٩١٠ —
١٩٦٣) ويوسف جريس (١٨٩٩ — ١٩٦٦) وحسن
رشيد (١٨٩٦ — ١٩٦٩) على أن فهم الموسيقى المتطور
يمكن اعتباره امتداداً للاتجاه الذي بدأه سيد درويش في
تطوير الموسيقى المصرية . هذا على الرغم من الاختلاف
الجوهري في مساهلاتهم مع موسيقى مركبة العناصر
(الحن والإيقاع وتكثيف النغم ، ماروني وبيرويلونييا)
وهي لغة تختلف عن اللغة الموسيقية الثنائية العناصر
الشرقية (الحن والإيقاع) التي تعامل بها سيد درويش .
إن نظرة شاملة لتطور الموسيقى المصرية في النصف الأول
من هذا القرن لتدنا على أن المؤلفين القوميين المصريين
بأجيالهم الثلاثة : جيل الرواد والجيلين التاليين له ، ليسوا
إلا امتداداً منطقياً وجمالياً لما بدأه سيد درويش من تطوير
للموسيقى المصرية ، هذا رغم أن المؤلفين (والقصود
بالمؤلف أنه يكتب موسيقى ليست مجرد لحن وأذلك نفرق
هنا بينه وبين اللحن) القوميين يبعون إلى خلق موسيقى

مصرية الجوهر ، مصاغة بلغة متأنة بالغرب وبأدواته الفنية ، وقابلة للانتشار خارج الحدود المصرية ، معبرة عن روح البلد الذي أبدعها . قائلطور من الخارج أى بعناصر موسيقية خارجة عن لغة الموسيقى المصرية الموروثة ليس إلا الخطوة الطبيعية التالية للتطوير من الداخل والذي بدأه فارسنا سيد درويش وسار على نهجه فيه نطالحو الملحنين في النصف الأول من القرن ممن أشرنا إليهم من قبل .

وربما كلن من المفيد أن نشير هنا إلى قدر من التشابه الموسيقى والروحي بين سيد درويش وأبو بكر خيرت ، ولا تقصد هنا أن خيرت استلهم الحانا لسيد درويش (في المتتابة الشعبية للأوركسترا) أو بنى تنويجات على لحن من أوبريت شهر زاد في سيمفونيته الثالث) ، ولكننا نشير إلى ما أكاد لسه بينهما من تقارب في أسلوب الابتكار اللحني ذي الاستدارة المصرية الشرقية ، فكل منهما طريقة في التعامل مع الخط اللحني تشبه الآخر بل أكاد أس آثار هذه الطريقة في لغة خيرت الهارمونية والبوليفونية وعذوبة زخارفه اللحنية خاصة في الكتابة لآلات النطق الخشبية .

وإذا كنا نعتبر الموسيقى المصرية المتطورة منازرة ومحاكاة للشعر العربي الحديث في مصر ، فإن ذلك يرجع إلى الحاجة التسمية المشتركة للشعراء والموسيقين لتوسيع آفاق تعبيرهم الفني وإثراء إبداعهم بتجارب نفسية عميقة جديدة . فرضتها حياة الإنسان المصري في هذا القرن . وليس من قبيل المصادفة أن الشعر الحديث والموسيقى المصرية المتطورة (للمؤلفين القوميين) قد ظهرا في فترة متقاربة وإلى كلا من الاتجاهين لاقى مقاومة شديدة :

من السلفين ورأفضى التجديد في جده ... ونهل الشعر الحديث في مصر قد نجح في تثبيت أقدامه في الحياة الثقافية بأفضل مما أتبع للموسيقى المصرية المتطورة ، رغم اتصاع تجارب الجيلين الثاني والثالث من المؤلفين ... وبهذا المنطق ومن هذا المنطلق ، نشعر أن سيد درويش ليس يعيد الصلة عن العوامل التي أنتجت الشعر الحديث ، بحكم تأثيره غير المباشر على الموسيقى المصرية المتطورة التي تعتبر صفو الشعر الحديث وربما توامه .



وأخيرا فليس أدل على عمق أثر سيد درويش وخصوبة تراثه وقيمته موسيقية من قدرتها على التجدد والبقاء . فقد اتسعت أفاق التعليم الموسيقى والحياة الموسيقية في مصر خلال هذا القرن اتساعا لا يمكن إنكاره ، ومع ذلك فإن موسيقى سيد درويش تجد مكانا دائما وبمهور متعددة متجددة في إطار هذا التطور الموسيقي الكبير . ونحن جميعا نعرف أن أشهر أوبريتاته قد تعرضت للهزيمة (الكتكف عن طريق الهارمونية) والتوزيع الأوركستراي منذ الأربعينيات وحتى هذا العام بوسائل وأساليب موسيقية متعددة ، وكانت في أول الأمر مجرد كساء صوتي وأوركستراي أكثر دسامة تقلم به الألحان الخالدة لسيد درويش للجامعير بشكل أفل وفي هذا النطاق قام عيد الحليم على ومحمد حسن الشجاعى بصياغة (أو ما يسمى تجاوزا بالتوزيع) أوبريتات شهر زاد والعشرة الطيبة والباروكه وقام عليه شرارة بصياغة خاصة (في الثمانينيات) لأوبريت شهر زاد^(٢) وأخيرا فإننا نعلم أن مصطفى تاجي قد كتب صياغة جديدة لنفس

(٢) قدمت في البويل النظمي لأكاديمية الفنون في المهرجان الدولي للفنون في ٨ ديسمبر سنة ١٩٨٤ ببياته .

الأوبريت مستقيم في الاحتفال المئوي لولاد سيد درويش في
الأوبرا في هذا الشهر (مارس سنة ١٩٩٢)

وفي مجال إعادة الكتابة أو التأليف على أساس الحان
لسيد درويش بلغة موسيقية تحمل ملامح أسلوب مؤلفها ،
بجانب مبتكر الألحان الأصلية سيد درويش وقد أشرنا إلى
ما أبدعه إيو بكر خيرات من موسيقى جديدة على أساس
الحان ، وهناك أعمال متناثرة كتبها مؤلفون قوميين منهم
على سبيل المثال جمال عبد الرحيم الذي صاغ موشح
« منيتي عز اصطباري » للوترات والفولت في تلوين وترى
لا تدخله الهارمونية ، وكان حريصا على أن يدعم تلويته
الوترى الحان سيد درويش وهي أن يبرز إيقاعه
المركب^(٣) . ومن الموسيقيين الأوربيين قام المؤلف
اليوجوسلافي بوريس باباندوليتاكتليف المارش العربي على
أساس الحان اختارها لسيد درويش ، وعزفه أركسترا
القاهرة السيمفوني بقيادةه في السبعينيات . ومن
الصيافات الطريقة لموسيقاه كذلك ما قام به المؤلف
الرومي : سهرجي بالاسانيان^(٤) حين كان استادا
بكونسرفتوار القاهرة إذ اختار لحن « أهويه اللي صار »
وكتبه (بهرمة) للبيانو ونشر في مجموعة مقطوعات للبيانو
مستوحاه من الحان مصرية . وفي تطور آخر كتب المؤلف
المصري الشاب راجح داود نسخة من « أهويه اللي صار »

للأركسترا الوترى وعزفه أركسترا وترات الكونسرفتوار
في جولاته الأوروبية في السبعينيات بنجاح .

وفي مجال موسيقى الطفل قامت عواطف عبد الكريم
وبلقيس عباس وسوسن عباس وغيرهم بصياغة عدة أغان
لكورال الأطفال ، مثل كورال أطفال الكونسرفتوار يؤديها
بنجاح كبير منها ما كتبه بلقيس عباس : الطولة دي قامت
تمجن ، طلعت ياما احلى نورها وسالمة يا سلامة ، وإنجي
دنجي الخ والمشبب قامت عواطف عبد الكريم بصياغة
تشيد قوم يا مصري للكورال والأركسترا . وهذا قليل من
كثير نسوقه على سبيل المثال وليس الحصر .



وأخيرا وليس آخرا فحين واحدنا من أشهر القواميس
الموسيقية العالمية Grove Opera ، وهو قاموس جديد
تصدره دار ماكملان وتخصصه لفنون المسرح الغنائي ،
هذا القاموس حرص للمشرفون على تحريره على ألا تخلو
طبعته الأولى (التي تصدر سنة ١٩٩٣) من مقال عن سيد
درويش وأوبرياته وكلفوا كاتب هذه السطور بكتابتها بكثير
من التفصيل . . . !

وهكذا تمت ندائعات موسيقى سيد درويش إلى مجالات
لم نلُحظها وبأساليب خصبة مسيرة للمصر ، وهذا أعظم
دليل على حيوية موسيقاه وقدرتها على البقاء .

(٣) كانت هذه الصياغة تلقى استحسانا كبيرا حين عزفها الكونسرفتوار في أوروبا

(٤) كان بالاسانيان استادا زائرا بالكونسرفتوار ووشمت إدارة المعهد
بين يديه مجموعة سيد درويش ليختار منها ، فانتظر هذا اللحن .

حوار الموسيقى في إنتاج سيد هرويش من خلال لحن «مصطفى بزياد اكي»

مصطفى بزياد اكي

التهارده ، بكرة بعده اجنا يمسه انتاضول
كدابين ! كدابين !

مصطفى بزياد اكي
زنا رومي ، زنا فوس
موناليز تحت البواكي
ويّا سجان القنوس
هريلين ! هريلين !

لي ائينا مغيث دراضمه
عسكرية بالالاف
بس شاطرين ياكلو لخمه
من كماليدس يخاف
معنورين معنورين

يسبو كاتى ،يسبو مانى
شوف مانو لى مفهيش حيل
كلموه يرتون يونتى
خش امسك درينيل
كدابين ! كداين !

لم ترى عنده فرنسا
عنده طليان بلشفيك
انت فين يا اسبرانا
جنب نول مسكين جريك
يهقومين !

فين ايام البحر فين
فين ايام البحر فين
اكسو ، امش بره ، جنس رومى
ترك دول فى الإنتصلي
مشهورين !

وفى المرحلة التى ظهر فيها «سيد درويش» كان لكل من
هذين الطريقتين أنصار متمسسون فالتيار التقليدى
المحافظ يمثل في المجال الفنى كبار المطربين والملحنين
الذين لموا في تلك الفترة كصالح عبد الحى ، والشيوخ
أبو العلا محمد ، والشيوخ على مصمود ، ويمثله أيضا في
المجال الاكاديمى معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية
الذى ضم أنصار الموسيقى التقليدية من الفنانين ،
والمثوقين ، وكبار رجال الدولة ، ونجوم للجمع أما التيار
العصرى فكان يمثل في المجال الفنى بعض الهواة الذين
درسوا الموسيقى السيمفونية واتصلوا بالارسط
الموسيقية الاجنبية في مصر والخارج ، ومنهم يوسف
جريس أول مصرى تعزف له الاوركسترا علا سيمفونيا

كانت القضية الأولى في موسيقانا الحديثة هي نفسها
القضية الأولى في الثقافة العربية كلها ، وهي الأصالة
والمعاصرة ، فالمصريين والعرب عامة من أكثر الشعوب في
هذا العصر إحساسا بالخطر الذى يهدد ثقافتهم القومية
من جانبين متناقضين الأول جانب التقليديين المتمسكين
الذين يرفضون أى تطور أو اتصال بالثقافات الأجنبية ،
والثاني جانب المتأوربين الذين يعتقدون أن تقدمنا في
الموسيقى ليس له الا طريق واحد هو الطريق الذى سلكته
الموسيقى الأوروبية التى تطورت من الأشكال الفئائية
البسيطة ، إلى الأشكال السيمفونية والأوبرالية المعقدة ،
حتى لو أدى هذا الطريق إلى التنازل عن كل ما يميز
موسيقانا القومية ، ويخصها من مقامات وأشكال وآلات .

هو القصيدة السيفونية **مصرى** الذى قدم لأول مرة فى الإسكندرية فى شهر أغسطس عام ١٩٣٢ ، ومنهم أيضا : **أبو بكر خيرت** أول عميد لمعهد الكونسرفتوار ، و**حسن رشيد** أول مفتى مصرى ، **أويسال** . وإلى جانب هؤلاء الهواة كانت دار الأوبرا المصرية هى المؤسسة الثقافية الرسمية التى تمثل هذا الاتجاه .

وهذا الصراع بين الاتجاه المحافظ والاتجاه العصرى عرفته فى هذا العصر أيضا كل الشعوب التى تمتاز بتراتها القومية من ناحية وتريد أن تساير التطورات الحديثة من ناحية أخرى ، كما حدث فى الصين مثلا بين أنصار الأوبرا الصينية التقليدية وأنصار الأوبرا الغربية ، وكما حدث فى أسبانيا التى لم تستطع أن تشارك بقوة فى الإنتاج الموسيقى الأوروبى الأوركستراى بسبب ارتباطها الشديد بموسيقاها الغرامية ، وكما حدث أيضا فى اليونان التى خضعت لموسيقاها للظروف التى خضعت لها الموسيقى العربية .

لكن الصراع بين الاتجاهين المتعارضين كان أكثر حدة بالنسبة للشعوب عامة ، وللغرب بوجه خاص ، لأن الثقافة الأوربية المتقدمة لا تعتبر بالنسبة للأسباب أو للميكانات ثقافة أجنبية كما تعتبر بالنسبة لنا ، وخاصة فى المرحلة التى عاش فيها **سيد درويش** ، وهى مرحلة الثورة ضد الاحتلال الإنجليزي والجهاد فى سبيل الاستقلال الوطنى والعربية .

هذه الحساسية الخاصة هى التى دعت إلى ظهور طريق ثالث غير طريق التمسك بالثقافات القديمة ، وطريق الفلج الحرفى عن الموسيقى الأوربية ، فقد رأى بعض الموسيقيين العرب أن للموسيقى العربية يمكن أن تستفيد من التطور الذى حققته الموسيقى الأوربية ، دون أن

تتنازل عن جوهر شخصيتها ، وهذا هو الإنجاز الذى حققه **سيد درويش** مستفيدا فى هذا بموهبته العظيمة أولا ، وبثقافته المتبحرة فى الموسيقى العربية ثانيا ، وباتصاله بالموسيقى الأوربية ، وخاصة الأوبرالية ، سواء وهو فى الإسكندرية حيث تعيش جاليات أوروبية كبيرة ، أو عندما انتقل إلى القاهرة وأصبح يشاهد بانتظام مواسم الأوبرا التى كانت تقدمها الفرق الأجنبية الزائرة فى دار الأوبرا المصرية .

وسوف أعرض فى هذه المقالة الطريقة التى استطاع بها **سيد درويش** أن يوفق بين أصول الموسيقى العربية وبعض عناصر الموسيقى الأوربية من خلال لحن من الحالة يمثل فيه الصراع بين الشرق والغرب كان موضوعه هو الحرب التركية اليونانية التى اشتعلت خلال الحرب العالمية الأولى ، هذا اللحن الذى عير فيه **سيد درويش** عن انحيازه وانحياز المصريين عامة للاتراك وهو : **مصطفى كمال** بزيادة كى ، فاللحن كما تشرح الكلمات تمجيد لمصطفى كمال باشا القائد التركى الذى انتصر على اليونانيين رغم إمكانياته المحدودة ، والذي تحول بسبب هذا الانتصار إلى زعيم يعطى قاد الاتراك فى ثورتهم ضد النظام العثمانى القديم ، وأعلن النظام الجمهورى ، وأصبح أول رئيس للجمهورية التركية .

كان **سيد درويش** ضليعا فى تلحين الأشكال العربية التقليدية كما نجد فى أدواره وموشحاته التى لا تزال حية حتى اليوم . لكنه كان أيضا شديد الإعجاب بالموسيقى الأوربية الغنائية . وقد شهد الذين عاصروه بأنه كان يتردد على **تيلترو الكورسالى** ليشاهد جولة الأوبرا الإيطالية تبرزى **توسكا** و**مدام بوفلراى** ليويتشيني **دو بليليتشو** ، **ليون كلالو** ، فضلا عن إعجابه بأوبرات

هلجنز . وقد أدى به هذا الإعجاب إلى الانصراف عن الفخت العربي والانتصار على التحين للمسرح الفنتاى الذى لحن له ٢١ أوبريتا واستعراضا غنليا شرجم بعضها ، أو مُصّر ، عن أوبريتات أوروبية ووسع لها سيد درويش، المانا جديدة ، كما نجد في « أوبريت الباروكة laMescotte .

ومن العناصر الأروبية التى اقتبسها سيد درويش موازين المارش الفنتائية والرباعية ، كما نجد في مارشات وإناشيده (أحسا الجنود ، أحسن جيوش — بلادى بلادى — قوم يا مصرى) .

وأياها الميزان الثلاثى للفالس والبواليد كما نجد في لحن « يغفل سلام» واختيار سيد درويش لإيقاع الفالس في لحن عن النيل يوحى بتأثير لافترلوس على الموسيقى المصرى .

وسوف نرى في لحن «مصطفى» الذى أحله في هذه الحالة ان سيد درويش تنقل بحرية بين موازين مختلفة وإن ظلت موازين المارش هى الأساس كما اشرك سيد درويش الآلات الأروبية في عزف الصانعة ونجد في لحن مصطفى الذى غناه بنفسه أنه استخدم فيه الديفانو والكمان فقط :

١ — من الممكن تلخيص كلمات الأغنية في فكرتين اسفيتين : الأولى تتحدث عن آمال اليونانيين في الاستيلاء على الاناضول وقد قاد مؤلف الكلمات في هذا المقطع طريقة اليونانيين في الكلام باللهجة المصرية . والفكرة الأخرى تتحدث عن قوة الأتراك وقدرتهم بقيادة مصطفى كمال على تحقيق الانتصار . وفي هذا المقطع تقليد لطريقة الأتراك في الكلام .

٢ — واللحن أيضا ينقسم إلى هذين القسمين وقد وضعه سيد درويش في مقام النهاوند ، وهو من المقامات العربية التى لا يدخلها أرباع النغمات ، وأهذا يعتبر من المقامات المشتركة بين الموسيقى العربية والفربية ، مع اختلاف اللهجة الموسيقية ، وهو يقابل سلم فو الصغير وقد صور سيد درويش مقام النهاوند في هذه الأغنية على درجة فا

٣ — تتميز الفكرة اللحنية الأولى بهبوط انسيابى للمركب الثلاثى في المازورة الأولى ، حيث تبدأ بالدرجة الخامسة للمقام ، ليصل إلى الدرجة الأولى وهى أساس السلم ، ثم يقفز من هذه الدرجة إلى الدرجة السادسة ، ثم يهبط إلى الثالثة ، ويعود فيصعد إلى الخامسة ، ويقلل هذه الفكرة اللحنية الأولى على الأرييج المركب الثلاثى مستقرا على درجة الأساس .

٤ — وتبدأ الفكرة اللحنية الثانية التى تتحدث عن مصطفى كمال بفقرة رابعة إلى أعلى تعبيراً عن تمجيد القائد التركى ، ثم يهبط حتى ثلاثة السلم بتدرج هادى ليعود فيقفز إلى الدرجة الخامسة ، ويهبط متدرجا حتى يصل إلى درجة الأساس .

٥ — هاتان الفكرتان تظلان في صراع دائم مستخدما في اللحن كله المركب الثلاثى متصرباً في حديد الأوكتاف حتى يصل إلى نهاية اللحن التى تعبر عن عواطف محميدة من التملطف والصنن فيصعد إلى درجة (فا) ثم يهبط بتدرج حتى يصل إلى قرار السلم .

٦ — تنقل اللحن بين أجناس مختلفة راعى فيها دائماً ان تكون أجناساً تصفية ، وهى النهاوند والنجم والكرد ، التى تنفق مع المقامات الرئيسية للموسيقى الأروبية .

كآلة البيانو . وهذا ما حدث فعلا في تسجيله للحن على الاسطوانة وإن لم يظهر في هذا التسجيل الإمكانيات الهارمونية الذي يمكن استخراجها من هذا اللحن .

١٠ — هذه العناصر الموسيقية المكتسبة تشكل من ناحية تصور سيد درويش للشخصية اليونانية التي أراد أن يصورها في اللحن ، كما تقدم من ناحية أخرى طويقته في تطوير الموسيقى العربية .

٧ — راعي اللحن أن تكون السرعة متوسطة هادئة تسمح بإظهار النبرات ، والتميز بين اللهجتين المتصارعتين في اللحن .

٨ — إيقاع اللحن يمكن اعتباره إيقاع للمارش . وقد وضع اللحن القفزات الصاعدة والهابطة في تتابع إيقاعي متشابه .

٩ — طبيعة اللحن تسمح بعزفه على آلة موسيقية ثابتة

ملاحظات «مخرج» حول أوبريت العشرة الطيبة

لابتداء حارمونى لموسيقانا . يتمكن تيمور في حوار الرواية وفي مشاهدنا من أن يرمز بالماضي إلى الحاضر ، ليصبح هذا الحاضر حيا معبرا عن أهم مرحلة من مراحل تاريخ الشعب المصرى الذى يكافح فيها من أجل حريته .

واحدة .. وهـ

• يدخل الفلاحون حاملين أدواتهم الزراعية وهم ثانويون على حالة السخرة الجماعية لأراضيهم :

الفلاحون : (وهم يؤدون غناء) مابلش فاضل نعتق واصل غير قرطين جبلى الفاضل . حد وأبور الطحين . في اللحظة نفسها عندما ينتهى فلاح من عمله فوق الشادوف يستطرد قائلا : الفلاح : الحمد لله وخلصنا . وكأن خلاصه من عمله هو إجابة ضمنية ساخرة عن ذلك الذى ضاع من أقرانه من الفلاحين . فلا نعتز في هذه الأغنية الأولى الافتتاحية لأوبريت العشرة الطيبة طرباً أو غناء خالصاً ، بل جزءا من حياة الفلاحين وشقايتهم اليومية .

الرواية التى نتحدث عنها العشرة الطيبة ، إقتبسها رائد من رواد المسرح المصرى الكاتب محمد تيمور عن الفرنسية من رواية « ذو اللحية الزرقاء » ، ووضع أجزالها الكاتب المسرحى بديع خيرى ، ولحنها سيد درويش ، وتولى إخراجها شيخ المخرجين المصريين الثابطين عزيز عبيد . كان ذلك في أواخر عام ١٩٢٠ .

اختار تيمور للرواية - متاثراً ولاشك بالجو الذى يحيطه - عصرأ غمرا وضوح المعالم من عهد المماليك الذين حكموا مصر طفاةً مقتصبين . فلاحون وعمال يكسحون وهم رازحون تحت نير الحاكم المستبد ، الحاكم الذى يصرف الأمور بالحماقة والسطوة ، والحكوميون يروجون عن أنفسهم تارة بالأنين وأخرى بالسخرية واصطفاء الصبر .

يستطيع سيد درويش أن يخضع لضروب الموسيقى العربية وألحانها لإحساسه وإلهامه ، فيكون هذا المزاج النادر بين الألحان العربية والأوروبية ، محاولة منه

ولذا تتحول الأغنية إلى لوحة درامية تمهد لتلك اللحظة الحياتية المختارة ، فيها يربط تيمور بين حادثتين مقابلتين درامياً ، بشكل يتصف بمفارقاته الدرامية ، وتنشأ وجدهما الفنية في كون إحداهما إجابة عن الأخرى . في هذه اللوحة الغنائية الدرامية نجد ثلاثة مستويات أو ثلاث فئات :

— الفلاح بشادوفه وهو يعمل . والبنتا وهن يحملن المياه المستقطعة من التربة .

— ست الدار بغنماتها في سمعها اليومى
— الفلاحين المزارعين العائدون بعد سرقة أراضيهم التي تصبح رشوة «للعزائم الأغا وكرائمه»

وتنتهى هذه اللوحة الفنية بمعنى تعليمي ينبغي التوقف عنده : وهو أن الفلاحة المصرية بأصلتها هي أفضل كثيراً من غيرها من النساء الأخريات
— «دى الفلاحة من دول يميه من الكخيات المنتفخين»
* السمة التعليمية الأخرى هي «التمدين» الذى كان ثمة لحركة التنوير التي انتشرت في مصر أوائل القرن العشرين تأكيداً لثورة ١٩ .

«هو نصنأنا وخلأنا شفتنا عز وأفراح غير التمدين !

البدائية إذن هي الأرض .. القرية المصرية هي المكان والفراغ المسرحي الذى يحتوى الجميع .. كل من يؤدى دوراً فوق خشبة المسرح الاجتماعى والاقتصادى والسياسى للمجتمع المصرى .

* «على قد الليل ما يطول»

تذكرنا هذه الأغنية داخل اللوحة الجديدة : لوحة نزهة وسيف ، بمشهد شرفة «روميو وجولييت» لشيكسبير ، يمدخلنا الصدى إلى قلب الأحداث وداخل شخص الأوبريت ، فبينما كانت اللوحة الأولى بانوراما ، للأحداث

المسرحية بشكل عام ، فإن اللوحة الثانية تقترب من أبطال مسرحيتها تحاول أن ترينا شخصهم عن قرب . إن نزهة الفلاحة المصرية التركية الأصل — نشأت في حوض القرية المصرية ، وبين عاداتها وتقاليدها لقد احتوتها القرية وأصبحت نزهة جزءاً منها ، وهى معشوقة سيف الفلاح المصرى البسيط الفقير وطول عدة دقائق فقط — هي زمن الأغنية الثانية من أوبريت العشرة الطيبة — يستطيع سيد درويش بلحنه المسرحي الحواري وكلمات بديع خيرى ، أن يضع يدنا داخل اللوحة المعروضة معماراً مسرحياً «للشرفة والساحة» من جانب ، ول الوقت نفسه «ميزانين للحركة» المرسوم بداخلها ، وتحركات الممثل/المؤدى داخل الأغنية ، وإيقاعها وتنويعاتها الدرامية ، بداية من هبوط نزهة من الشرفة ، واقتربها من حبيب القلب سيف ، وصولاً إلى حالة الغزل الصريح التي تتضمنها الكلمات المتناورة لحناً بين البطلين عندما يلتقيا :

سيف : يا لطافتها !

نزهة : يا وجناته !

سيف : أنا من النجمة في استنظارك !

نزهة : أدينى نازلة

يقسم هذا الحوار الغنائى بدراميته على مستوى المعنى والصيغة ، مما يجعلنا — أثناء التنفيذ — نستغنى إستغناء كاملاً عن أى حوار درامى بديل . وبهذا ينجح سيد درويش داخل اللوحة الغنائية الدرامية في إبراز كل ما يريد إيصاله للمتفرج عن طريق النغم المتماور ، الذى يصبح بدوره مدخلاً جيداً للنقاش الهادئ الممثل في الحوار الخالي من الفناء — حوار القرارات : حيث تسعى نزهة — صراحة — للتفكير جدياً في الزواج من حبيب القلب .. سيف .. ويكتسب الحوار هنا وظيفة درامية أخرى

الدار لكل ما يحدث ويدور حولها ، أنه يتضمن نقد تيمور وخيري ودرويش لكل الأوضاع الاجتماعية الخاطئة ، داخل مجتمع يجعلها أحياناً تتعامل بالقوة والقسوة مع بنى جنسها ومع نوبيها من البشر ، فتقتنع نفسها في شرقية لا يكون بمقدور أحد اختراقها سوى لن تحبها ، ولا يحبها ، إنه سيف الدين — معشوقها .

أما حسن عرنوس فهو كاتب مسرح العز والإكرام الوال وهو يبحث عن أبنه الوالي الضالعة والشخصية الأخرى حزتيل — والمكمل للشخصية الأولى — فهو الكيماوى المشهور عن أعيان الممالك حاجى بابا حمص أخضر ، يقوم بتخليص سيده من زوجاته ، وفي الوقت نفسه يبحث له عن زوجة جديدة . في المدخل الفئاضى الحوارى لهاتين الشخصيتين نتعرف على قطاع آخر ، تلك الفئة المسيطرة حيث يقتسم مصر آنذاك كل من الوالى التركى وسنجد الممالك ويعرض بديع خيرى صلف هذه الطبقة الحاكمة المستعمرة وسائسها وانهايرها الخلقى . فالوالى يبحث عن ابنته التى تعرف فيما بعد أنها نزهة الفلاحة التى لفظتها أمها وهى طفلة لشيء الآ لجره كونها أنثى وليست ذكراً . وعندما يتكشف الوالى السر ، يأمر بالبحث عن ابنته الأميرة وإرجاعها للقصر خاصة وأنه لم يتجنب طفلاً آخر يرث العرش . ويكون هذا سبب بحث حسن عرنوس عن الفتاة التى كانت طفلة ، وعلى الرغم من سذاجة الفكرة درامياً ، إلا أنها تعطى المخرج مساحة عريضة لإثراء رؤيته .. غنزة ليست شيئاً آخر سوى رمز لمحاولة تقرب السلطة الداخلية من الشعب ، ونزعة الفلاحة هى رمز هام للشعب المصرى القادر على احتواء كل الثقافات الواردة والجنسيات الوافدة ، ونزوعها في باطن التربة المصرية ، وإن أى قوة غريبة ليست بقادرة على تغيير مكونات الشخصية المصرية وهذا ما نراه مجسماً في

هى الكشف عن مكونات الشخصيات الداخلية .. فالمرأة في هذه المسرحية تمثل فئة من النساء التحررات المطالبات بحقوقهن .. الساعيات إلى تحقيق طموحاتهن .. والرجال هم شخصيات هشة .. طائفة لا تقرر مصائرهم بنفسها . أما ست الدار تلك الشخصية المسترجلة — فهى بطلنة القرية الحقيقية ، الباحثة عن السعادة ، تضيق داخل وحدتها ، فتقرر التضحية بنفسها من أجل إنقاذ بنات جنسها .

● الملاحظة التالية التى تعمّن المخرج في تصوره وإستكمال رؤيته الإخراجية الفنية لأوبريت العشرة الطيبة ، هى أن سيد درويش يستطيع بمهارة فائقة أن يقدم لكل شخصية بمدخل غنائى درامى خاص بها .. فلنأخذ اللحن المسرحى « يقطع فلان على فلان .. فلا نكاد نسمع مطلع الأغنية المسرحية حتى نعرف أنها هى .. هى ست الدار ، ليس ست الدار كشخصية من شخوص الأوبريت فقط ، وإنما ست الدار في كل قرية من قرى ريفنا العريق ، فهى قطرة بصرية ، صليخة ، قاسية على نفسها وعلى غيرها :

ست الدار لو كنت من البلى بالك فيهم
الى عصايه تجريهم
ما كانوش يمتوا في جلدهم
ويحاسبوا منى كلهم
إن كانوا صغار والاكبار
بيسوفسونى يجروا بالمشوار

ومع قسوتها وضراوتها ، فإنها تحمل في داخلها قلباً رقيقاً وعذبا ، وهى في نهاية الأمر تمثل المرأة المصرية بكل طبيعتها وعنفوانها ، واللحن يعبر عن تلك التمرجات الانفعالية بصخب وقوة تارة ، وبساطفة جياشة وحس مرهف تارة أخرى . في هذا المدخل نتكشف كذلك نقد ست

للباشكاتب عمرها ردت
تربت . حاوى تسوت

جوقة الشعب توت حاوى توت

يتلو ذلك حوار درامى يلعب فى الأغنية دور التشكيل
الحركى والتكوين الصوتى ، والإيقاع الأدائى المنظم
بالإيقاع العام للحنى الذى يخدم الدراما ، ولا يعوقها عن
التطوير المتصاعد :

الباشكاتب : انت مين ؟ .

بنت ١ : عائشة .

بنت ٢ : فاطمة .

بنت ٣ : خضرة

الباشكاتب : ديهده هو ليه عشر إيددين ؟!

✽ فى لوحات الفصل الأول لا يحل الحوار محل الأداء
الفنائى ، بل يلعب أوبريت العشرة الطيبة بكل المقاييس
العلمية لمفهوم الأوبريت ، دوراً هاماً فى خلق صيغ العرض
المسرحى الموسيقى ، المكون من الأحداث المسرحية ذات
الطابع التراجيكميك والمتكون من أجزاء موسيقية
وفواصل غنائية متباعدة وشائيات (ansamble) حيث
الداخل الأوركسترالية وأجزاء الرقص تتخلل الحوارات
والمونولوجات يسبقها افتتاحيات . وينتهى الفصل الأول
من أوبريت العشرة الطيبة باختيار ست الدار زوجة للملك
المتسلط عن غير توقع ، بعد عملية الاقتراع ولعبة الحظ
ليولد اللحن الذى يقوم مقام التعليق على الحدث .

جوقة الشعب : واه طيب يازمان الخطيبط

الاصايل يلقوا فى آخر الزمر طيط

وكان اختيار ست الدار هو اختيار للطبقة الدنيا او
السفلى من المجتمع المصرى للترواج مع الطبقة العليا
(الحاكمة) ، وكان ممثل سواد الشعب هو صنو لاولئك

شخصية نزهة الفلاحة الاميرة التى تتأبط ذراع سيف
الفلاح المصرى ، ويواجه منها يسترد حقه الشرعى فى
حكم بلاده .

ويصل الحوار الفنائى إلى ذروة سحرية عندما يكشف
حزنبيل عن جرائم سيده أمام جمع غفير من أهال القرية ،
وهو يعلن لهم بخته عن عروس جديدة لسنجق المالك
حاجى بابا

حزنبيل بقاسما «تو فخامتو مملوكتو .. فخشرتو ..

ابصر مدرك إيه هاتله .. وهكذا إلى آخر هاتلو .

سيدكو وتاج راسكو الأزعر .. نسل حننوبصة الأكبر .

سنجق مالك اليندر حاجى بابا حمص اخضر .

ثم يعلن حزنبيل وهو يصف سيده .

دينه وعقله وإيمانه

إنه يفرق لودانه

ليل ونهار مع نسوانه

فشر النمرود فى زمانه

✽ ثمة ملاحظة تتصل ب حوار الأوبريت الفنائى : فهو
يعكس لونا ساخرا اقرب فى شكله من صيغة الطواجر
المسرحية الشعبية ، «الحاوى» و«الأراجوز» التى تستغل
داخل العمل المسرحى بشكل ضمنى : كشوع من الغمز
واللغز والسخرية الواضحة من الحاكم وعلاقته
بالحكوسين . ويمكن أن نؤكد بان الاقشين
خيرى /درويش) كانا على وعى شديد بخطورة استخدام
التراث الشعبى المعبر عن وجدان الشعب المصرى
والتمسك لمشاكله وقضاياهم حتى يصل الأوبريت إلى كل
فئات المتفرجين . الأراجوز/الباشكاتب
كل بنت بنت بنت
تدى اسمها بالخطبوط

الحاكمين ، لكن هذه المعلومة المقترنة بتطبيق الشعب المباشر ، ما تلبث أن تتغير لتصب في فكرة جديدة تدور على لسان حزبل في ذات الجن :

حزبل : ده يختك يا ابو بخيت الزراعي بقالها صيت فالراعية بهذا المفهوم ستلعب دورها وستكون لساناً معبراً عن الشعب الذي سينتقم بواسطتها من حاكمه المستبد . فست الدار عن غير وعى منها بهذه المهمة الجسيمة تملك داخلها قوة شعبية رادعة تذكرنا بقوة الأراجوز الذي يستطيع بعصاه أن يخلق أفواه الناس ، والشعب الذي كان رفضاً لست الدار ، يحتفل بها احتفالاً أقرب ما يكون بالاحتفال بعروس الخيل التي يُلقى بها أضحية للئيل . لكن البهل هذه المرة هو الحاكم المستبد حاجي بابا الذي ستزف إليه ست الدار إرضاء لجشعه ورغبته الدائمة في عروس جديدة . تروى ظماء الدموى ، وتوقف من فيضان طغيانه .

وهكذا تسير الأحداث المسرحية مسيرتها المحتومة ، لينتهي الفصل الأول وتستمر أحداث المغامرة الشعبية داخل أروقة قصر السلطان وخارجه في الفصلين التاليين . ولو قمنا بالتحليل المتأنى للوجعات أوبريت العشرة الطيبة لأخراج هذا العمل المسرحي الهام ، سيكون بمقدورنا اكتشاف عدد غير ضئيل من الملاحظات التي تكشف عن أسرار هذا العمل المسرحي الكبير والهام في تاريخ الأوبريت المصري . فسيد درويش يذكرنا في تاريخ التطور الموسيقي بحركة قام بها جلوك Gluck في أواخر القرن الثامن عشر . إن سيد درويش يرفض أن تكون الموسيقى المسرحية مجرد الحان لا تربطها بالكلمات أى رابطة ، ويأتى على المعنى أن يكون مجرد مطرب يلطع بصوته على المسرح — على حد تعبير العالم الموسيقي

الدكتور حسين فوزى — دون أن يعبر اللحن مباشرة عن معنى الالفاظ التي تعنيها .

لا يحق لنا أن نهمل أعمال سيد درويش فلا نتذكرها إلا بمناسبة احتفالنا بمرور مائة عام على ميلاده ، ثم ننسأها بعد ذلك ، وإنما يجب تقديم أعماله المسرحية جميعها على مدار السنة ، لا بالهمزة التي كانت تقدم على إياها طبعاً ، ولكن من وجهاً نظر جديدة تكتشف ما في هذه الأعمال من جوانب وقيم غير مكتشفة . وتربط بينها وبين قضايا الحاضر ومومه ومشاكله .

نحن في حاجة إلى لقاء حميمي جديد . بسيد درويش ومحمد تيمور وبديع خيرى وغيرهم من رواد المسرح كى تقترب أكثر فافكر من طبيعة العمل المسرحي الغنائى الذى افتقدناه ، وبه نستعيد وننفذ الغنائين من مؤلفين موسيقيين مسرحيين ومؤلفى دراما ومخرجين لتقديم أعمال أوبريت رائعة ، يمكن بها أن تصبح حلاً من الحلول الفنية لازمة المسرح المتقادمة .

● إن سيد درويش يقفز بالموسيقى المسرحية قفزة هائلة ، يجعل معرضاً للمعاني المختلفة يعبر فيها بموسيقى سليمة مصرية أصيلة . وكانت الموسيقى المسرحية تتعد قبله على الموشحات وتتحول إلى التطريب مثل موسيقى الصالون سواء بسواء . وسارت الموسيقى المسرحية صوب الارتقاء حتى كادت أن تستكمل مقومات التطور الذى سلكته من قبل الموسيقى المسرحية في البلاد الأخرى لولا وفاة سيد درويش فجأة عام ١٩٢٢ .

● تدخل « شهر زاد » والعشرة الطيبة « و البيروكة » وغيرها من الأوبريتات إلى تاريخ موسيقانا المسرحية من أوسع أبوابه ، لتثبت أن سيد درويش هو أب الأوبريت المسرحي العربي بلا منازع !

صلاح حافظ الذى فقدناه قراءة فى المجموعة القصصية «أيام القلق»

فى عام ١٩٥١ بدأت مرحلة جديدة من حياة صلاح حافظ حين انتقل إلى مجلة «روز اليوسف»؛ ليعمل أستاذاً صحفياً، فاقبل دراسة الطب وكتابة القصص، وكانت بدايته فيها هى سلسلة مقالات «انتصار الحياة» التى ألفت شهرته كصحفى وسياسى ناجح لدى القراء، والتى أوضح تطورها فى مقدمة أول كتبه «انتصار الحياة» ، الذى صاغته الرقابة المصرية لفترة طويلة بعد الثورة ، «حين بين أنه كان يكتبه» فى البداية ككتاب صحفى ينشر أكثر لغير العلم، وهذه الصلة راجت بين القراء أول الأمر. ثم فجأة بدأت تتطور الحركة الوطنية وتحول الانتماء

وتفتحت مواهبه الأدبية ، التى كانت تتركز على تجربة عريضة من الانتماء إلى جموع البشر من الفقراء والمساكين فى الريف والبنية. فنشر قصصه القصيرة فى مجلة «الأسبوعية» التى كان يصورها الشاعر والصحفى الكبير كامل الشناوى ، ومن خلالها تعرف على أنيس منصور، مصطفى محمود ، محمد السعدنى وغيرهم من قصاصى تلك الحقبة. ثم انتقل إلى جريدة «النساء» التى كان يملكها ياسين سراج الدين الذى عرض بعد ذلك على صلاح حافظ رئاسة تحرير مجلة «القصة» ، التى اكتشفت موهبة يوسف إدريس ونشرت أول قصصه .

هو ابن الريف المصرى ، حيث ولد فى إحدى قرى محافظة الفيوم ، فى ٢٧ أكتوبر ١٩٢٥ . كان حلم لبيه (المدرس ثم ناظر المدرسة) أن يصبح ابنه طبيباً ، حتى يعالج فلأى القرية الذين ينهشهم الفقر والجوع والمرض . هكذا التحق صلاح حافظ بكلية طب قصر العينى القاهرة عام ١٩٤٨ ، فى ظل مناخ يميز بتيارات سياسية واجتماعية عنيفة ، فهناك الاستعمار الإنگليزى يجهش على أرض اللواتى ويستغل ثروته ، وهناك ملك يعيثُ فساداً ، يستأجر إقطاع نهم ، وتتصارع الأحزاب دون مودة للوصول إلى الحكم . فى هذا الجو ، بدأ صلاح حافظ يشترك فى الحياة السياسية ،

السلمي ضد الاحتلال البريطاني إلى فضائل مسلح ، ولم يعد في مصر بيت ولا شارع إلا وهو مشغول بمعارك الفدائيين ضد مصصكات الاحتلال في منطقة قناة السويس .

وطبعا فوضت حرارة هذا الوضع الجديد نفسها على مقالات « انتصار الحياة » فإذا بها تحولت من مطور عظمى إلى مطور سياسية . وإلا بالباب الذي كان يستعرض حقائق العلم المجردة يتخذ من هذه الحقائق ذريعة ليتكلم في السياسة ويوصل السلاح مع للقائين !

وإذا كل ما ينشر في الباب يتجه نحو فسخ المواقف السياسية الرجعية على ضوء أدلة مستمدة من علوم الطبيعة والكيمياء والطب والرياضيات » . ثم جاءت الرقابة على الصحف فزادتم تسكنا بهذا الأسلوب : لأن تقريب التسيج العلمي الاجتماعي هذا كانت تسمح أكثر من غيرها بتقويت ما نشاء من آراء متطرفة ! .

وإذا انتقل بعد ذلك إلى مؤسسة « اخبار اليوم » كما عمل وساهم في إنشاء العديد من الصحف والمجلات ، بعد انقضاء فترة اعتقاله في معتقل الواحات في الفترة من عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٢ .

هكذا تارخ صلاح حافظ للعمل الصحفي ، وكانت الفترات التي

يعتقد فيها عن الصحافة ، فترات إبداع أدبي ، حيث أصدر مجموعتي قصص هما « أيام الفلق » و « الولد الذي جعلنا لاندفع » ، وروايتين هما « للمتربصين » (التي أخرجهما تولى صلاح قبلها سنيمايا) و « القطار » ، ومسرحية واحدة هي « الخير » وهذا ظل رأياً لفن « اللال المصطفى » الذي يبرع فيه ، وأصبح له فيه مدرسة متميزة ، تمتاز بالانتماء الصيق للوطن والبشر خاصة ، والتناول الفكري الصالح الذي يعتمد على صديق المواجهة ، والقدرة على إقناع عقل القارئ ، حتى وإنه المنية يوم ١٩٩٢/٢/٤ ، بعد معاناة شجاعة مع المرض استمرت عامين طويلين ، لم يتوقف خلالها عن كتابة مقالاته الصحفية .

« أيام الفلق »

صدر صلاح حافظ مجموعته القصصية « أيام الفلق » بالكلمات التالية : في كتاب حياة كل إنسان فصل بعنوان « الفلق » وقد يشغل هذا الفصل صفحة واحدة أو يشغل الكتاب كله ، ولكنه — كليلال والموت — لا طر منه ! والقصص التي على الصفحات التالية بعضشار هذا « الفلق » .. نمت في تربيته ، وشقت الأرض

لترى الشمس أول مرة في أيامه .. .

وإذا كان صلاح حافظ موافقاً غلبة التواهيق ، حين يوضع ميررات إطلاق هذا العنوان على المجموعة ، وحين لم ينهج نهج غالبية الكتاب الذين يتخذون من عنوان إحدى قصص المجموعة عنواناً للكتاب كله ..

تتكون المجموعة من عشر قصص ، ومسرحية قصصية واحدة . الموضوعات الأساسية فيها هي الفقر والمرض والاستغلال والإحلام المستعيلة ، التي تقهر أبناء الشعب (البسطاء) ، فيحاولون أن يفلتوا منها ثارة بشكل مطر سلبى فينقلون (جزأهم) ، وتارة أخرى بشكل صريح إيجابي ، فينجسون في تقديم حل (جزئي) : لأن رؤيتهم ككفرار ككتف . لقصة عن رؤية الإضرار الأكبر (الكل) المجتمع وما يحكم تغيرات الحركة فيه .

في ثلاث قصص يتبدى الفقر أو المرض مسيطراً ، في حين يحاول أبطال تلك القصص الانتفاضات من أساره بأسلوب خاطيء ، فضل عليهم اللعنة وينقلون أسوأ الجزاء .. فهي قصة « زوججي مريضة » يحكي فتان (تائه ، كما يصف نفسه) صراع زوجه المستمر مع المرض ، ويخلص

صديقيه الدكتور ثم المحامي من مساعدته ، لكنه يتمكن من أن يقترب منها وأن يصلها إلى عيادة الطبيب ، الذي يشخص المرض بأنه مفسى كلوى يحتاج حقن مورفين لتسكين الآلام ، هكذا يقوم الزوج برحلة عذاب مع الصيغيات ليصطنع بالورودين ، وينتهي به الأمر أن تصدمه سيارة تهشم حقن المورفين ، ثم تقارُ عاهرة ، ليكتشف أنها سيارة وزير الصحة ، فيصرخ مغرولاً : « ياوزير الصحة .. زيجتي مريضة ! » .

بطبيعة الحال ، نحن أمام قصة من بدايات صلاح حافظ ، كل شيء فيها مرتب ، محاضر ومصنف غير منطقية ، لتصعيد الخوف إلى الذروة التي أرادها : فلا يملك يصل القصة إلا أن يصرخ تلك الصرخة اليائسة ، الدهشة لتحدث المفارقة لأن وزير الصحة ، بدلا من أن يحافظ على صحة المرضى ، يدمر وسائل علاجهم ! لكنه في قصة « شجرة الفخار » يبدو أكثر نضجا ، وانظر لبدايتها ، وهو يقدم يصل القصة : « كل الناس محبون جمعه .. كائن لا يملك شيئا .. فلا مريض إلا أن يمس ولا يصنع شيئا .. فلا حاجة به إلى أن يتعاطى .. ولا يملك في شيء .. فلا داعي لأن يعيش أو يفكر .. حياته كلها طعام في بيوت الناس ،

وفراش في مسجد ، وضحك مع الناس .. والناس .. وحلى الناس » .

إنه نموذج هادئ ، يتواجد (عادة) في القلبي ، ومشكلته أنه أحب نوبة القلحة بعد أن لمس سطحها إثر حصوله عليها مرتين من بيت الصدة ، وحين الصلته (الصدف) يكتفز الفتنة بين نساء الكفر كله ، لثناء مورصف جمال تحصل للثنين في إحدى حوارى القرية وسط الظلام ، واستمتع بالاتصال حتى حظرت الفتنة من أعين الآخرين فتتبه إلى أن جمال التبين قد ذهبت ، فذاب قويا في الظلام لتلح عليه الرغبة في لمس قلحة (رمز الإفراء ، الممكن البديل للمرأة) ، فسوكت له نفسه أن يسرقها من حذيلة الصدة ، فكان جزاءه ، القتل . أما في قصة « نحن البيت » فالأمر مختلف ، وهي تتكون من مشهدين أولهما داخل في إحدى الفسارات اليائسة ، وسط برد الشتاء ، ومن تملأها : لقة صغيرة ، وغلام أصم ، وامرأة عجوز ثالثة ، والكثير من السكرى . أما الغلام فينتظر (التامل) حامد الذي كان يصغر بعد انتهاء عمله في التسعة ، لكنه تكبر اليوم حتى منتصف الليل ، ويجمع حبه له إلى أنه يأخذ معه في بعض الأيام لينام في بيته ويأكل من طعامه .

وأخيرا ، يأتي حامد ، ويخرج جنيتها كاملا (وهو مبلغ كبير بالنسبة لهؤلاء اليائسة) ويطلب نوعا جيدا من الشراب ، وبعد أن

يتجرع عدة كئوس ، يحكي مأساته ، فقد طلب نقودا من صاحب الورشة لإفراء دواء لابنته المريضة ، فأخبره الرجل أن يأخذ جزءا من مستحقاتهم من إدارة الجريدة ، ليمدده هناك لن اليوم هو الأحد عطلة الإدارة ، لكن لحد المحررين يساعده ، بأن يجمع له من بيوت بعض الزملاء جنيتها ونصف جنيه وحين يعود للبيت يفلجا بأن ابنته ماتت ، فبتركة نصف جنيه لكفنها . عندئذ يبكي الغلام ، ويسقط الحضور في لجة الصمت العميق . لينقلنا صلاح حافظ بعد إلى مشهد الختام (الشاربي) ، حيث « كان الغلام قد بدأ يشك عند فجر باحت ، (نبوءة بأن هذا الواقع الشاربي لن يستمر ، وأن فجر التغير أت لا محالة) » والضيف يجمع ، يقترب ثم يتسأل من الباب ، ويثقل غلالة حول شاربي الكحول ، كأنها القاذرة : « هنا إرانة ، من خلال لقة فتية ، باننا إذا امتسلعنا لهر الواقع ، وحاولنا تناسيه بالخمير ، فسنصبح كاللواتي الذين لا يتقسمهم سوى الكفن ، الذي ستسربلهم به الطبيعة » .

في هذه القصص الثلاث يرتطم البنسون بحائط ظروفهم الاجتماعية الصلب ، الذي لا يمكن له دفعا سوى صراخ وعويل يضيغ سدى (مواقف سلبية) . أما لو تطاولت افكارهم وتحولت في اتجاه خاطيء (الصراية) فسيفكون جزاؤهم (موت) فعل ، أو إذا جنحوا لسكينة النسيان المصطنع ، فسيفكون ما لهم ايضا (موت) معنوى .

لكن صلاح حافظ يتقدم خطوة للامام نحو دفع أبطاله على طريق (الطفل الإيهامي) في ثلاث قصص أخرى : نلى قصة «وابلج» ، وهى أنضح قصص المجموعة ، ويتكون من ثلاثة مشاهد ، الأول يجمع بين طفل في الثامنة ماتت أمه ، وتزوج أبوه من غيرها وولده للعمل في ورشة أحذية ، ومع بائعة متجولة تبيع ساندويشات ، تمسح على الطفل وتشمه بحنانها ، وتوصى معلم ورشته به ، لأنه يتيم ، فيسخر الرجل منها . المشهد الثانى في الورشة ، الطفل يضايقه مائلوكه الأصغر حول سبقتها ، لكنه سرعان ما ينتفض حين يرى الصعل يسخرون من المعلم (بعد ذهابه) ويشيدون بشهامة البائسة ومساندتها للصعل في أزماتهم . المشهد الثالث والآخر ، في بيت المرأة . بعد أن اندفع الطفل

اليها ، ليكتشف أن معلم ورشته كان في بيئها . ويعد ذهاب المعلم ، يخيرها الطفل انه جاء ليقب معها ، وأن يعمل على رعايتها ، وأنه سيفتحها من العمل ، فتسد به المرأة حيلة (بالزواج المستحيل ، كأنه قد تحقق من خلال الطفل) ، وحتى إذا ما نلم عادت المرأة للواقع ثانية ، مقهورة تبتكى في نشيج متقطع . ثم تتقدم خطوة أخرى على طريق الحلم أيضا في قصة «الذليخة» ، حين ترفض فتاة إقطاعيا بكل ثروتها وسقوطه ، هاربة ، معترضة مدافعة عن جسدها حتى النهاية . ويتصاعد الفصل الإيهامى ، ليصبح تبالغا في قصة «في الأتوبيس» ، حين يساند شاب فتاة في دفع أجرة الأتوبيس ، فتسائده باللقائل يوضع بعض الفتاة في جيبه ، حتى يدفع قيمة تذكرته للكسارى .

في هذه القصص الثلاث ، لم يتوقف أبطالها أمام واقعهم الصعب ، بل اندفعوا محملين بتفكيره كل على قدر استطاعته ، في إطار حلول جزئية .

لم يكتب صلاح حافظ بذلك فقط ، بل راج يرسم (في أربع قصص أخرى وسمرجية قصيرة) ، الإطار الأكبر للمجتمع ويخوض ما يحكم تيارات الحركة الفاعلة فيه : نلى قصة «مفجيج

العيد» ، تتابع مشهدا قصيرا لطفل مغرور بفنى أسرته ، لأنه يتحكم في توزيع لحم عجل عيد الأضحي على فقراء القرية ، حتى إذا ما حاول الجزاء سرقة اللحم ، انفجرت الجموع وثار ، فعد الطفل إزاء اندفاعهم المجنون مجرد طفل «صغير جدا» ، ولم ينس أبدا ، طوال حياته ، هذا المشهد . وفي سمرجية «الفلطة» ، حاول ثرى أن يضمك على جموع الفلاحين ، فإذا الأمر ينقلب عليه ، حين يتدرج مضجعا بمن لا يجب ، ويضرب معركته الانتحائية . وفي قصة «صفوف» ، تتبدى رغبة كل الفقراء المطحونين ، جلبة واحدة في التضحية بأنفسهم في سبيل الوطن ضد المحتل الأجنبي . وفي قصة «فنان» ، تتابع فنان عراش متحركة يحمل كارجوز ، حين يضيق بوظيفة تكتال له دخلا ثابتا ، من أجل إسعاد الأطفال . وهى قصة بديعة ، فيها علاقة حية ، بين فنان يعانى وبطلة مبهورة بطله ، معجبة بشخصه ، فإذا بقطعة الجسد والصفيح التى كان يمسها تؤذى حلقه وأسامة خلال فترة تدمره من عمله ، تتحول وقد ازدادت الحلفة إشراقا بجوارحه للمصطنع «في تلك اللحظات حصد شحات نفسه لأنه يعرف كيف يستخدم هذه القطعة من الصفيح والجاذب التى يضعها

فوق لسانه . ورثى للكافرين الذين لا يعرفون ، ملاه إحصاس بالتفوق على جميع الناس ، جعله يشعر كأنه ينظر إلى العالم من قمة عالية . . وتتهدى هذه القصص ، بقصة « عندنا ثورة » التي توضح أن الأمة غنية بزعمائها ، المؤمنين بقضيتها ، المتقانتين في خدمتها ، فهذا مات أحدهم ، فهناك آخر يصعد ، وتلتف حوله الجماهير .

بطبيعة الحال ، لا يجب أن ينسى أن هذه القصص قد كتب بعضها قبل ثورة يوليو ، ١٩٥٢ ، وبعضها ، حين كانت البلاد تمر بفترة تحول كبير نحو جموع البشر الفقراء .

كما أنها تمكس — في ذات الوقت — فكر صلاح حافظ وانتمائه للمسلمين والمساكين والمقهورين من أبناء بلده . ولعل

إيمانه الكبير بهذه القضية (بإيمانها المختلفة) كان حافزا وراء تحوله الجوهري من فن القصة والرواية (حبّه الأول) ، الذي يعتمد اللامبالاة ، أساسا له ، إلى فن المقال (حبّه الآخر) الذي يعتبر المباشرة منطلقا له ؛ لأن الطلقة المباشرة ، الذكية ، اللامعة ، الحادة الأثر على أن تصيب وتصلح .

في أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء

فخرى لبيب	طه وادى	نهاد صيلحة
محمد حافظ رجب	محمد عبد السلام العمري	محمود حنفى
اسماعيل العادلى	محمد حافظ صالح	عاطف فتحي
محسن يونس	سعيد الكفراوي	قاسم عليوه
خيرى شلبى	جار النبى الحلو	شاكر خصباك
محمود الوردانى	سمير عبد ربه	مصطفى أبو النصر

المؤتمر الأول لمحمود حسن إسماعيل

أقامت مديرية الثقافة الجماهيرية في أسبوط المؤتمر الأول للشعاصر محمود حسن إسماعيل ، وكان من المفروض أن يقدم الباحثون والنقاد مجموعة من الدراسات التي تتمحور حول أشعاره ورؤيته الشعرية وحول تجديده في القصيدة ، ثم تعقد على هامش المؤتمر مجموعة من الأمسيات الشعرية ، ولكن الذي حدث كان شيئاً آخر فقد تسيد للمؤتمرين ساحات المؤتمر وصارت الندوات الشعرية هي المائدة الرئيسية التي يجتمع حولها النقاد والشعراء وتحول المؤتمر في غياب المنظم إلى ساحة من الارتجال وتحول الشعائر لمحمود حسن إسماعيل إلى هامش على المؤتمر .

أما عن الأبحاث التي كان يجب أن تقدم لتكون إطلالة جديدة على عالم محمود حسن إسماعيل الشعري ، تضيء إبداعاته وتكشف عن جواب نبوغه وعبقريته فقد تم عقد (عدة) في قاعة الاستماع في قصر ثقافة أسبوط لم تُعرض فيها أبحاث حقيقية ، بل موضوعات إنشائية ، باستثناء البحث الذي قدمه الناقد عزازي على عزازي حول [تجليات المكان في ديوان لايد] استعرض فيه كيف كان يرى الشاعر الكبير المكان باعتباره حيزاً جغرافياً بل بالغوى والنقسي ، ثم أشار إلى أن محمود حسن إسماعيل كان ينتمي

إلى مجمل ما في التراث العربي والإسلامي من تشكيل ومصور وأماكن ، وذلك من خلال اتكائه على قصائد الديوان .

أما البحث الذي قدمه الدكتور أحمد السعدني ولم يناقش في جلسات المؤتمر فقد كان حول [الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل] وحاول فيه من خلال المقارنة بين قصيدة [الكوليرا] لنفوك الملايكة و [ماتم الطبيعة] لصاحب المؤتمر أن يثبت ريادة نصر للشعر الحر ، وتحدث بعد ذلك عن الصورة الشعرية في تشكيلها الزماني والمكاني حيث استطاع شاعرنا أن يوفق بين الحركة التي تخرج بها

من الشعراء أو النقاد لصياغتها أو مناقشتها ، لكنها قدمت لنا ونحن في الطريق عاشدين بعد آخر ندوة شعرية أقيمت في أسبوط وهكذا مضى مؤتمر محمود حسن إسماعيل دون أن يكون في مستوى الشاعر المحقق به ، عل المستويين النقدي والاحتفالي . وربما كانت أهم الإيجابيات ، هي تقديم بعض شعراء أسبوط الشبان الذين ننتظر منهم الكثير إذا ما أخلصوا إبداعاتهم .

عند شاعرنا وذكر لن البعد المكثف لا يمثل المكنن المقيس لكنه يمثل المكنن النفسى ، وإن كان ما ترتبط به الصورة الشعرية من المكنن المقيس هي المفردات العينية بعالمها من صفات حسية أصيلة لها دور خطير في تشكيل الصورة لدى الشاعر محمود حسن إسماعيل . هناك شيء آخر على درجة كبيرة من الأهمية هو الورقة الخاصة بتوصيات المؤتمر ، هذه الورقة لم يجتمع أحد

النفس [الذات] والحركة التي تنموج بها الأشياء [الموضوع] ثم أضف في بحثه أن المفردات جاءت في بنائها وفي علاقتها بالصورة تحمل قدراً من الموسيقى ، أمكن توظيفه ليصبح نقلة في موسيقى الشعر . هذه النقطة هي تطويع الشكل الموسيقي لحركة الشاعر النفسية والوجدانية ، ثم شرح كيف أن رباعية الإنسان ، الطبيعة ، الأرض ، الحب ، تمثل البعد المكننى للصورة الشعرية ،

« إبداع » تحتفل

بمحمود حسن إسماعيل

بمناسبة الذكرى الثانية والثمانين لميلاد الشاعر المجيد محمود حسن إسماعيل ، تخصص مجلة « إبداع » ملفاً عن الشاعر يتضمن دراسات عن شعره ووثائق عن حياته ، وذلك في عددها الذى يصدر في يولية القادم . والمجلة تدعو الشعراء والنقاد المصريين والعرب وأسرة الشاعر وأصدقاءه للمشاركة بما لديهم في هذا الملف .

ناجي العلي والفردوس المفقود

قراءة سينمائية في فيلم
يبحث عن الزمن الضائع

١ - مقدمة منهجية :

في يفتني أن اللغز الذي أثير حول فيلم ناجي العلي إنما يفصح عن أمية سينمائية مغلقة ، وعن رؤية فكرية متملثة ، تقتصر إلى المنهجية في النقد ، وإلى أبسط قواعد المنطق الفني ، وهي رؤية تنهض على عدد من المفرضيات العشوائية المشوشة التي تبلورت في سؤالين تتردا كثيرا وسط بحر من البذاءات [التي يعاقب عليها قانون القذف العنفي] . كان هذان السؤالان ، ومازالا ، أشبه باللعن الرئيسي الذي قد يغيب لحظة لكنه لا يلبث أن يطفر ليح علينا في تلك الهجمات الشرسة التي صيرت



بالخطاب النقدي السينمائي إلى
درك مظلم حقا .

أما السؤال الأول فكان : لماذا نلجى العلي ؟! وكأننا نضع العربية أمام الحصان ، ونلرس الرقابة عند النضج الإيداعي ، فنطاسب الفنان على اختيار ملته الخام دونما اعتبار لأهمية التشكيل الفني في صياغة هوية هذه المادة ومعالها . فضلا عن أن فلجى العلي فنان فلسطيني مناضل ، وقد شاعفت معرضا لرسومه في نقابة الصحفيين منذ أعوام ، واشهد أنها كانت شديدة الصدق ، صميعة الضاعرية والإيلام ، ولم أجد يومها كلمات تصفها سوى ذلك البيت الشعري الذي يصف بعض الأفكار بأنها

عميقة عمق الألم الذي لا تستطيع
الدموع أن تعبر عنه . ردت يومها
وقد تجملت في حلقى سحب دمع
لم ينهمر ، بل غشى الرؤية بضباب
كثيف وأحرق الصدر ببخار
مكتوم — ردت يومها فيما يشبه
التعبيرة الملفة كلمات ورد سورث
«A thought too deep for tear»

لقد سالت هذا السؤال
وهذا التشبيه لأذكر المهاجمين
العتاة ببديهة نقدية غابت عن
أذهانهم تقول بأن العبرة بالتشكل
للتهائم وليس بمكانته المذمومة . وبأن
المعنى لا يتشكل إلا من خلال
المعنى ، وحتى لو ظن البعض أن
ناجى العلي رحمه الله كان
الشيطان بعينه [ولم يكن ،
سامحهم الله] ، فلنتذكر جميعاً أن
الضاهر المسمى جون ملتون
المتدين إلى درجة التعصب
والتهرب — قد نسج فردوسه
المفقود حول شخصية إبليس ،
وجعل من الشيطان بطلاً
تراجميدياً ، ولم تتعثر الكنيسة
يومها بالكفر ولا حاسبه النقاد على
اختياره . لكنه عاش في عصر
النهضة والتنوير ، بينما نحيا الآن
فيما يبدو لي في المصور الوسطى
المظلمة !

أما السؤال الثاني الذي أتح
علينا في الكتابات العدائية فكان :
أين دور مصر ؟ وأندرج تحته
سؤال أبهله أغفر : كيف يُصوّر
المصري الوحيد في الفيلم مفييا
مخموماً ؟ ولا يقضى على أحد
ما ينطوي عليه هذا السؤال من
ثورة قومية ونظرة إقليمية حسنة ،
ولا يقضى على أحد أيضاً ما يحمله
من خلط بين الفن والواقع من
ناحية ، وبين الفن والوصاية
الإعلامية من ناحية أخرى . وحتى
بحسب الأذنين هذا السؤال يفترض
بدائية أن فيلم ناجى العلي هو
فيلم وثائقي تاريخي تسجيلي ، وهو
ليس كذلك ، ولا أدري كيف يمكن
لإنسان شاهد الفيلم أن يقضى
مقصده ورمائه ، وأن يغيب عنه
ذلك النسيج الشعري المركب الذي
يستخدم لغة سينمائية عظيمة
الرقى والحساسية ، ليجسد لنا في
سلسلة من الاستعارات الشعرية
المرثية المخالفة معنى أن تكون
فلسطينيا ، أن تلقى فردوسك
وتحيا في الشتات . ولا أدري كيف
غابت عن عيون المهاجرين تلك
التداعيات الأسطورية الملحة
المسحوقة التي يجرها الفيلم
ويوظفها بذكاء فني باهر ليرتفع

بالتجربة الفلسطينية المرونة
بقدره تاريخية محددة ، إلى
مستوى التجربة الإنسانية العامة
التي قد تتكرر عن زمن إلى زمن ،
فالفيلم يرتحل بنا عن الخاص إلى
العام إلى الأعم ، من تجربة ناجى
العلي الذاتية [الخروج ،
الشتات ، البحث عن الزمن
الضائع والفردوس المفقود] إلى
تجربة شبيب كامل حكم عليه
بفقدان الهوية والوطن ثم إلى
تجربة إنسانية أشمل يعايشها كل
فرد يقنط الوعى والضمير ، وكل
جماعة تخوض معركة البقاء ، وهي
تجربة البحث عن الهوية والبراءة
والخلاص . ومن هنا لم يفقد في
ارتباطه الوجودي فردوساً لم
يشبه ويعيدبه الحنين إليه ؟! ومن
هنا لا يبحث في طيات الذاكرة عن
زمن ضائع تجسد يوماً في مكان
فقدها ؟!

ولو كانت كتيبة المهاجمين قد
قرأت كتبها المقدسة واستوعبت
تراث الإنسانية الأسطوري ،
وتتلمذت صور الخروج والضر
والشتات فيها وفي كتابات دانتي
وميلتون وبيروست و ت . س .
إليوت ، ولو أنها توقفت قليلاً أمام

كتابات يونسج عن الوجدان الجمعي وتماطله الفطرية للبينة فيه (Archetypes) ، وتاملت قليلا ما قاله فرويد عن تسج الاحلام واليات التحويل والتبديل والاحلال والرميز ، وهي آليات تنتشط في عملية الإبداع الفني — لو أن كتيبة المهلجعين تعطلت كل هذا المخزون الثقاني لما وجدنا أنفسنا في هذا المواقف المخزي الذي نجد كايه ديلما ككلجي العلي يقابل بكل هذا الهوان .

قالوا : مات ابنائنا دفعا عن فلسطين وكان فلسطين بلد آخر . وهل فلسطين سوى الوطن والحلم والهوية والفرنوس المفقود ؟ مات ابنائنا ومثنا دفعا عن ذواتنا . وفي أسرتي وأسرته زوجي شهداء . شباب ماتوا ، وآخرون جاريوا وماتوا لميمشوا للصلبا في ظل كابوس الهول الأكبر . منهم من فقد ساقا أو ذراعا ، ومنهم من فقد الروح والحلم واليقين . أرواح هائمة في المطهر ، كالأرواح الضالعة في مطهر دانتي — ذلك البربخ بين الجحيم والجنة — وبعضهم عاد مهزوما ، وبعضها حين حصرتهم الخيانة ، وبعضها مزمت نكسة انفصال الوحدة ثم

نكسة ١٩٦٧ ، والآخر راوغته أحلام مخافة ، خدعت فظن أنه قبض على النصر في كله علم ١٩٧٢ ، رغم فحاحة التضميمات ، ثم عاد ليجد كله خاوية إلا من قبض الريح .

سراب فوق سراب ، وخيانات متواليه ، والحلم يتسع ويكتسب دلالات جديدة في دوائر تتداح اتساعا يوما بعد يوم . لم تعد القضية راحة أرض شاعت ، بل غدت قضية الوجود والحقيقة والخلاص . ومع اتساع الدوائر قد شبهت شيئا فشيئا وتختلط للخطوط بهذا إزاء أرض غدت حلما يراد في « قصص مسطور » .

وحيث شدا حلليم بكلمات ذرار وسط ثلاثيات الإحباطات عرفنا وقتها معنى أن تُسجن « بين الله وبين للفكر » . وحيث تبدى المصري — محمود الجندى — وسط النار والانتفاش في بداية ظهوره وقد ارتدى معطاف يهود تاريخه إلى الحرب العنلية الثانية — التي شهدت بدايات ثورات الاستقلال ، وحيث كان الدليل والمرشد الوحيد إلى بيت « اللوكة » — « البداية » —

الذي نسفه الأعداء [وكانت مصر هي ولادة حركة التحول وعدم الانحياز] ، وحيث أشار إلى عربة الأجرة المغطيه — المتعطلة عن الحركة — والتي رغم ذلك مازالت تهرز بزيتاع الحركة و « ههيو اليوسفه » على أمواج صوت فيروز السحري وهي تتأجج عيون « عالية » السوداء — عيون مصرية عربية تذكرنا بأغنية يخلطون في العلاق — وحيث تسامح ببراعة اليقين بالحلم الكفلة ، من وصول الجيوش العربية — وكأننا مارثنا عام ١٩٤٨ ، وأخذ يبحث عن « ولعة » وسط ضرام النار والحريق ، وكأنه ينشد شعلة من نار مقدسة تضره ولا تحرق ، ثم أعلن — حين سلك نور الشريف عما يفعل في بيروت — أنه « يلب عبدة » ، وكأنه فران اسطوري ينشج ويحي على نيران القهر في جحيم أشبه ما يكون بجحيم دانتي ، وحيث خرج مع النازحين من صيدا رافعا أن يرغم راية الاستسلام التي رافعا الجميع . ثم جهر بطله الدون كيشوتي بوصول جيوش الوحدة العربية ولفظ به في وجه الأعداء على

شاطئ البحر فكافكاته رصاصات غادرة ترنح بعدها هالوا إلى الماء ، غير مصدق لما حاق به من ضرر — حينذاك اكتلت صورة المصري / الإنسان ، المسجون بين الماء وبين النار ، بين الجنة والجحيم في صحراء المطهر ، وإحفظتها عرفت نفس كعصرية وعربية فيه ، وانحنيت إجلالا لصانعي الحقيقة في هذا الفيلم .

وأنا أستفهم لحظة الحقيقة هنا بصورة شخصية تامة ، فالحقيقة كما أراها هي قرارة نسبية للواقع ترتبط بإحفظتها التاريخية ، ويعيدا عن الحقيقة المطلقة الوحيدة التي هي الله ، يظل الماضي حقل اجتهد ، وفي كل اجتهد جزء من الحقيقة — وهكذا اجتهد صناع تلجس العلي .

ويعيدا عن الميتافيزيقيا — التي أعتقد عنها للقرىء وأصناع الفيلم — تبقى بديهية أود أن أشرح إليها : إن معطيات التكوين وفرداته أسرار متخللة عن ذاتها ، وعلينا نحن البشر أن نسيغ عليها المعاني ثم نراجعها في صورة لا تتوقف ، ونستوى في هذا معطيات الطبيعة وأحداث التاريخ

والتجارب الذاتية . فكل منا آدم .. علمه الله الأسماء .. ونحن تختلط الأسماء في الزمن الرديء علينا أن نراجعها لتستقيم ، فالأسماء فراشات هائلة وعلى كل منا أن يصنع شبكته ليصطادها . والفنان هو صاحب أعظم شبكة لاصطياد المعاني ، وقد تدخل أحيانا إلى شبكته هوام وحشرات ضالة ويذور لفاح شاردة .. لكن تغل الفراشات مقصده ورماء .

إنني إذ ألج حقول الإبداع في فيلم تلجس العلي لأكتنص فراشاتها للهائلة ، أجدني أتمتع في صلاة داخلية : اللهم اجعطني برءا وسلاما على فراشات المعنى في حقول المعاناة تلك التي حرثها صناع ذلك الفيلم فازهرت . اللهم امنحني تواضع السالمين وحرية الباحثين وموضوعيتهم فأضو للصيد لا الصائد وتسمى إلى الفراشات .

٢ — المعنى في الفلم :

ينطلق هذا التحليل من فرضية بديهية ترفض ثنائية الشكل والمضمون وترى العمل الفني باعتباره إنشَاءً جمالياً ينتظم مفردات العالم التي يختارها الفنان في بناء جمالي دال له

قوانينه الداخلية الخاصة ، ومنطقه المتقارب الذي قد يختلف تماما أو يدرجيات مختلفة عن منطق الواقع الاعتيادي . وواقع هذه الفرضية تصبح عملية الفني أو القرارة ، بالدرجة الأولى ، عملية استكشاف لمصادر العمل الفني واستنتاج دلالاته المبنية فيه عملية الاستكشاف هذه ، على القرارة / المثالي أن يتخلف من أعمال كثيرة ، فيلج إلى العمل الفني بريقاً من الهوى غير مثقل ببراء وأفكار مسبقة ، وأن يتجلى ببساطة المفهوم إذ يطأ بقدميه أرضاً بكرأ مجهولة ، فيشخص حساسيته لتستريح لائق التماسيحيل وأيسطها ، ويشخص ذكامة الفني والوجهدي ، بكل ما يحل به من صفزين الخبرات الفنية والثقافية والحياتية ، لمحصد وفهم شبكة العلاقات التي تنتظم هذه التقسيمات والمكونات مضمينا بالكثير دين وجل .

وفي ضوء هذه الفرضية تصبح محاولة فهم العمل الفني بعيدا عن تشكيله الجمالي الذي يواد سياقه أو مجاله الدلالي جهداً لا طائل من

ورائه سوى الضلال ، وضرباً من ضرب العيب .

للبنى في تلخي العلي :

في زمن متثور — غابت عنه روح الشعر — حاول الشاعر الأمريكي ت . س . إليوت أن يعيد إلى المسرح الشعري وأن يجعله فناً جمالياً ديناً أن يبتلله . ويعد تحيط بين دروب عدة بحثاً عن الطريق ، وجد إليوت ضالته . كان شكسبير مرشده ومناهيه فصار على نهجه . ماذا فعل شكسبير ؟ لم يتعل على العامة .

التقلد للحلوف والمحبوب والمثير لديهم — قصص إيطالية متداولة عن عاشقين ميتين وعن زوج غيور ، وحكايات من التاريخ والأدب الشعبي عن الضمير والطبع والاضطراب والخيلة والثر . وفي يمينه تحولت حكايات العامة تلك ، إلى بسيط بليغ وحاصل جمالي لأجل الانغماس وإعق التماسلات الفكرية والفلسفية ، وإبلفها قوة ومعالجة .

وله سطر بشعر العبد على نفس النوح فتبني في البداية صيغة مثيرة مألوفة تجتذ بنا جميعاً وهي

صيفة الجريمة التي تلوح لفرأى يفض إلى تحقيق نحو حل اللغز .

فلقليم يبدأ بجريمة قتل أو محاولة اغتيال . يخرج رسماً من بينه يرغم تحذير زوجته ليقلباً بظلمات رصاص من سدس كاتم للصوت تتبهما سارينة سواراة الإسعاف التي تحملها إلى المستشفى . ومن هذه البداية المثيرة يتطور سؤال الآن يشكلان بينهما لائق التوقعات الدرامية لدى القارئ ، ويتطلمان الإجابة فيما يلي من متتاليات فيلمية .

أما السؤالان هما : أولاً : هل يعيش الرجل لم يموت ؟ وثانياً : من قتله ولماذا ؟

ومن هذه البداية المثيرة أو — بمعنى أصح — نهاية القصة — ينطلق الفيلم ليسر اللغز . وتعرض صيفة التحقيق في اللغز البوابسي تقنية الاسترجاع أو « الفلاش باك » والصردة إلى البدايات . ويمضي القارئ مع اللقطات التوالي في رحلة استرجاع وتحقيق بحثاً عن إجابات لهذه المسائل (المبدئيين) .

لكن — وهنا تكمن عبقرية مبدعي الفيلم من كاتب السيناريو

إلى المخرج والمصور — ما إن تنتهي رحلة التحقيق حتى نكتشف أن تلخي العلي قد تحول إلى رمز للفلسطين من ناحية ، وإلى رمز للإنسان الباحث عن الخلاص من ناحية أخرى ، وأن القضية لم تعد قضية موت رجل ، بل محاولة اغتيال أمة وروح حلم الإنسان بالعودة إلى الجنة .

وهكذا تتحول الأسئلة المبدئية وتبدل ، فنجد أنفسنا نسأل مع الفيلم : هل تعيد القضية الفلسطينية لم تمت ؟ من أضعاف فلسطين ولماذا ؟ ما معنى أن تكون فلسطينياً وتحيا في الشتات في اغتراب دائم وحالة طردج لانتوقف ؟ هل تحدث المجزة ويستمر غروبنا المظلم ؟

ويح يزرع هذه الأسئلة الجديدة عنده أن صيغة اللغز البوابسي للحلوف المثيرة التي بدأ بها الفيلم ، قد تحولت بقسرة المبدعين ، إلى بناء شعري أشبه ببناء للقصيد ، بناء لايسرد علينا قصة أو حدثاً بأسلوب واقعي ويتبنى منطق السببية ووحدة منظور السرد والمفهوم الواقعي للزمن ، بل بناء يسعى إلى تجسيد حالة ،

موظفاً تقنيات الشعر واليكته ، بناءً
ينهض على التكرار والتنويع ،
والاستدعاء والإيهام والإحالة إلى
نصوص وتجارب أخرى ، ويتنقل
بنا في نموعة مكررة من التاريخ إلى
الأسطورة ليجسد مأساة الخروج
والاغتراب في كل زمان ومكان بدءاً
بخروج آدم من الجنة .

والسؤال الذي يواجهنا الآن
هو : كيف يتحول الفيلم من مسار
السرد الواقعي الثوري والصيغة
البيوليسية للمأزلة إلى مسار
التجسيد الشعري الكثيف
للدلالة ؟

أولاً : تعدد منظور السرد :

يتبنى السرد الواقعي عادة
منظراً أحادياً ، لكنه في تلجوى
العلی يتوزع بين ثلاثة مسائر
[نور الشريف ، لعل جبر ، لحد
الزین] . مما يكسبه صيغة
التجريبية الجماعية من ناحية
ويصبح المجال من ناحية أخرى
لتكرار موتيفات بعضها من
صوت إلى آخر فيما يشبه رجوع
للصدى ، مما يكسبها كثافة
شعورية ودلالية خاصة .

ثانياً : تدخل الأزمنة :

يتبنى الفيلم نسقاً زمنياً يقوم
على التدخل والتقاطع ، التقدم
والتناقص ، ولا يتصر هذا التدخل
والتقاطع على العلاقة بين زمن
بداية الفيلم [أي حاضر الفيلم
المفترض] ومتعلقات الفلاش باك
[ماضي الفيلم المفترض] بل يمتد
أيضاً إلى العلاقة بين جزئيات
ومراحل زمن الاسترجاع أو
للفلاش باك نفسه . ويساهم تعدد
منظور السرد في الفيلم بدرجة كبيرة
في تحقيق هذا التدخل .

وحين يتكرر تدخل وتقاطع
الأزمنة التاريخية يخلق الزمن
بمفهوميته الواقعية أهمية
تدرجياً ، ويتولد مجال زمني
جديد هو اقرب إلى الأزمان لوكل
زمن ، ويتضح المجال ليزدج
الأسطورة . فالمحيط الزمني
للالأسطورة هو كل الأزمنة في شبة
الوقت اللحظي والساعات . وإن
الأسطورة تتوحد كل الأزمنة في
اللكان الذي يكتسب بدوره بعداً
رمزياً يتخطى دلالة اللبشرة .

وإن تلجوى العلی يقضي تدخل
الأزمنة إلى تأكيد حالة الخروج
والاغتراب والشتات وكنها تجربة

إنسانية تتكرر من زمن إلى آخر ،
من فرد إلى آخر ، وكنها قدر
مكتوب أو لعدة تلاحقنا أينما وجدنا
وجيهاً .

وإن تلح علينا هذه التجربة في
المتتالية تلو المتتالية في أزمنة
مقطعة ، وتشترك ببراعة مع صور
الجمع والحرق والحشر ، يتحول
العالم الذي يصوره الفيلم ،
بملكته وأزمته المختلفة ، إلى عالم
رمزي أسطوري أشبه بهجوم
هائلي ومطهر ، ويتحول ارتحال
تلجوى العلی المفكر إلى معنى
رمزي نحو الفردوس المفقود .

ثالثاً : توظيف تقنية الاسترجاع
كتجسيد استعلاي للمعارضة
المحورية في النص / الفيلم :

استلهم بشعر الفيلك شخصية
مقطعة الشلخس بيمبر إلى
الوراء — في بناء فيلمه ، فجعل من
تكنيك الاسترجاع تجسيدا للمعارضة
السعي نحو المستقبل عن طريق
العودة إلى الماضي . وحتى تتحقق
هذه المعارضة المستحيلة بعيد الفيلم
تعريف مفاهيم الزمان والمكان
والبوت والحياة ، فهذا بالسرد
يكتسب معنى الميلاد وإذا بالبحث

عن الزمن الضائع في ممالك
الذاكرة يقودنا إلى المستقبل ، وإذا
برحلة الاسترجاع التي تنتهي
بموت نلجي للعلى تفرغ ميلاداً
جديداً في ظل يمسك بحجر ،
يتراسل ويتولد مع نلجي الطفل
يوم الخروج والهلل الأكبر ، كما
يتراسل ويتولد مع حنظلة
الشخص يصير إلى فلسطين .

ويوظف الفيلم ثلاث الأطفال
هذا بذكاء شديد ليعمل نلجي
العلى من مجرد فرد إلى رمز لأمة ،
ومن عالم غامض واقعي مقرب ،
ينظر إلى الماضي البعيد ، إلى مجاهد
يسمى نحو المستقبل بقوة . وقد
أبرزت الكاميرا هذا التحول
واكترت ، إذ جعلت ظل الانتكاسة
في النهاية يراجمها في صراحة وتحد
في لغة لامية لوجه ، بينما كان
الظل نلجي في البداية أشبه
بحنظلة ، يكاد أن يراهجه ظهره .

ويظهر الفيلم منذ البداية
بذكاء ، ويمهد التوحيد بين نلجي
العلى والظل المجارة — عبر
حنظلة ، ولانبتأق ملقاة لآلوت
الذي يغني إلى ميلاد جديد ،
ومفارقة العربة التي تحملنا إلى
المستقبل ، وذلك بالإلماح الدائم

على صور الموت والميلاد ، فلنبدأ
بيدا بسؤال حول الموت والميلاد
[هل يموت نلجي العلى ؟] ، ثم
ينتقل إلى ميلاد ظل في خيمة بعد
الخروج ، وهناك موت الشيخ الأول
ثم الثاني في خروج آخر ، ثم ميلاد
ظل في مخبأ للغارات وسط رحيم
قصف بيروت ، ثم موت نلجي
الرهى ومرثيته الوهمية ، وهناك
الميلاد الفني للظل حنظلة بكل
ملصحه من معاناته جسدياً نور
الشريف بالتدريج ، وأخيراً هناك
موت نلجي للعلى وميلاد ظل
الانتكاسة .

وأخيراً : البعد السينمائي
والأسطوري :

يرتبط الموت والميلاد في فيلم
نلجي العلى ارتباطاً وثيقاً بفكرة
الخروج مما يولد شبكة من
الاحداث الدينية والأسطورية
للحمة ، ويصبح الخروج صنواً
للموت إذا كان خروجاً من الدنيا ،
ويصبح صنواً للميلاد إذا كان
خروجاً إليها ، والدنيا في كلتا
الحالتين هي : فلسطين /
للوطن / الجثة الموعودة .

وكما نكرر موتيفات الموت
ولملاك نكسر متقلبات الخروج

للرفية والجماعية — يبدأ
الفيلم بخروج من البيت يعقبه
الغتيال — أي محاولة إخراج من
الدنيا ، ثم تضامناً من خلال
القتال بله خروجاً جماعياً من
المسطين ، لا يلبث أن يتكرر في
الخروج من عبيد ثم من بيروت .
وعلى الصعيد الفردي يتكرر طرد
وترحال نلجي للعلى لينتهي
بمشهد خروجه كلاً بالزهور ،
ويشهد نورا مشهد العناد على
موت ويصل ملكته .

وفي متقلبات الخروج الجماعية
تلقى بنا الصورة السينمائية إلى
أصناف الجحيم وتستثمر فكرة
يوم الحشر ، ليس فقط عن طريق
تكرار الصورة بل أيضاً من خلال
منظور الكاميرا وهو منظور يصدر
عليه وصف «المفقور الدهليزي» .

ولا يقتصر هذا «المفقور
الدهليزي» على مشاهد الخروج
الجماعية بل يمتد إلى العديد من
مشاهد الفيلم ، وكان الحياة قد
خذت طريقاً ضيقاً لاتعرف له بداية
أو نهاية ، طريقاً ينحدر فيه الجبر
ويتقلقلن في هول عظيم حيناً ،
ويتبدى حيناً في صورة طرقات

طويلة صماء معمة أو شوارع
ضيقة مهجورة .

وتجسد فكرة «الدهليز»
هذه — التي تلج علينا في
«الكفر» تلو «الكفر» — فكرة
التعلق : التعلق بين الحياة
والموت [من خلال مصير اللعيل
المعلق بعد الرخصة للفرقة] ،
التعلق بين الماضي والمستقبل
[من خلال حنطة النظار وراء
بساط من المستقبل] ، والتعلق بين
الامانة في غربة الشتات . وبصورة
طبيعية تستدعي فكرة التعلق
صورة الأرواح المعلقة في المظهر
بين الجنة والنار .

لقد ذكرت اننا ان معالجة
شخصية محمود الجندى في
الفيلم تدعى إيتا بفكرة السجن أو
التعلق بين الماء والنار [بكل
ماتحمله الكلمتان من دلالات دينية
واسطورية] . والحق ان ظهور هذه
للشخصية [التي لاتحمل اسما في
الفيلم ولا تعرف شيئا عن تاريخها
أو مواقعها الاجتماعية أو
الوطنية] ، وهالة الغموض
المقصودة التي تظلمها ، ومغائبة من
كلمات الواقع ، وراحتها المجنونة
وسط النار ، كل هذا يحولها إلى

شخصية أسطورية اشبه ماتكون
بالأرواح الضالة والثقة في مظهر
دانتي .

وتتكرر فكرة التعلق مرة أخرى
ببوضوح في متعلقة للحل الصالح
الذي يكرنا بليلة الشيطان عند
دانتي وينتهي بمصغ شائه لبيارة
برتقال فلسطينية معلقة في الهواء
بين السماء والأرض فوق سطح
صارة في بيروت ١

وتتكرر صورة المسخ والتشويه
والضياع في متعلقة اللقطات التي
تعقب هزيمة ١٩٦٧ . غلى لقطه
قريبة كايوسية مظلمة نشاهد
خلجي العلي — الذي رأيناه صبياً
يرعى الأغنام [ومتكئنا دلالات
صوره دينيا وشعرها وكأنه المسيح
والخلص] ثم ولقائه في مخيمات
اللاجئين شاميا يقوده المظفرات
ويخط ثوبه على جدران السجن
ويطم بالمومة ، ويرتد طلباً للطم
بعد ان يراكته لاسطرشار البرتقال
المنهمرة من أعلى في لقطه بليلة
رائمة [وهو في كل هذا يؤمن انه
يحيا في الزمن المطول ، في زمن
يقوده فيه الحاضر إلى المستقبل] —
بعد ١٩٦٧ نشاهد خلجي العلي
وقد شاخ وتهجد صدره بأعات

محبوبة تصبح عن نفسها في زفير
مقطع ، ثم نراه يخرج إلى واقع
ليس بواقع ، بل هو مكان مسرحي
بالمعنى الأدنى للكلمة ، مكان
تسرح ليظي لبعاد المسألة ،
وانتقل عن الواقع وحركة
التاريخ .

صخب ومرح ، ورقص غربي .
ماكولات ومشروبات وخضرة
مصنوعة مزيفة . ويضي الرجل
بينهم كائنات وينحدر إلى شاطئه
البحر ، حيث يلق ويهلق بعيدا
عبر الماء . وفي هذا البحر نفسه
سيسقط صاحبه وصنوه —
العربي المصري التائه — محمود
الجندى — مضجعا في دمائه .

في تلك اللحظة ، يترافق الزمن
المنطقي ، إذ يرى الرجل خلاصه
في مجاهدة هذا الزمن ومنطقه ،
فينتقل من الزمن التاريخي إلى
الزمن الأسطوري ، ويوجد نفسه
وهله من جديد في شخصية
هائلة ، ويبلغ عالم المستحيل عبر
بوابة الفن .

وهن تقوى بصحيته الفنية على
الواقع ، يراه علما هلاميا وهميا
شائها مسنوخا ، علما لا تقوى فيه
مطابقة المظهر إلى الحقيقة ، بل إلى

جميع المفردات الإسرائيلية ليعبر .
 وإن هذا العالم الرملي الرمادي ،
 عالم الأحلام المستحيلة والأرواح
 الضالة الضائعة ، رغم الخلق
 والولائم والعريكات للقارصة ،
 يكتسب الزمن معاني مغايرة
 فيصبح المستقبل مكاناً عشوائياً في
 الماضي وظل واقعا وجوديا موجعا ،
 قابعا في سراديب القلب وحنايا
 الذاكرة .

ويطول الحديث عن فيلم تلجى
 العلي عن تلك التراسل الضعيف
 الميمى بين صوره ولقطاته ، عن
 ذلك الانتصاد البليغ في حواريه
 وعن بلاغة التكوين المرئى . ويطول
 الحديث عن الطرح الدقيق
 الحساس لفهم جديد للحب

يوحنا جميعا ، وعن مبقرية
 التمثيل وصنعه ، عن تلك البعيرة
 التمثيلية التى تدعى نور
 الكبرياء ، رجل غامر بوقت وماله
 ليقدم شهادته على العصر ، ليخدر
 لوجدان جيل بكلمه ، وأبسل بلن
 التمثيل إلى قسم جديدة من الصدق
 والنبل ، ويطول الحديث عن
 مبقرية السيناريو والإخراج
 والتصوير ، عن شعر التكوين
 والصورة وامتزاج الألوان . يطول
 الحديث ، وكل رغبة في الإسهاب
 في التحليل . لكن طوى في عدم
 للكفالية والإسهاب أتى رأيت للفيلم
 مرة واحدة وسط مظاهرة ولحنية في
 ثقيلة للسامعين على شائعة بسيطة
 وللهجة صوتية متواضعة . ونحن

بحثت عن الفيلم في دور العرض في
 القاهرة والأقاليم وجدت قد تبخر
 وأنا حيل به . جاءت الولادة صرة
 وجلة ، لكن المولف لم يحتل
 التردد أو الانتظار . وما إذا أسمع
 وأبدي / قرأتى للفيلم بين
 أليكم . وعذرا لما قد شايها من
 قصور .. لكن هذا حال زماننا من
 الخروج والجحيم والمظهر بحثا عن
 الفريوس المفرد .

وأشيا ، فنلؤل وجهنا خطر
 للمصطفين الأرض ، وإن قالوا إنها
 شامت في مناهات الزمن ،
 للمصطفين للكان لا يظهريها الزمن
 الرملي الرمادي ، والطريق إليها هو
 للمستحيل ، فلنرتحل إليه جميعا
 على طريق العريضة .

الرواية هنا والآن

مؤتمر الرواية العربية : الماضي - الحاضر - المستقبل

٢٤ - ٢٦ فبراير ١٩٩٢

في ذكرى ا. د. عبد المحسن طه بدر

نحو منظور جديد لتاريخ الرواية العربية حشد الناقد د. سيد الجحراوى المجال الدقيق لعمل الناقد الأدبي ، ودارس الفن بصفة عامة . فمحتوى العمل هو مهمة المؤرخ وعالم الاجتماع ، وشكله هو مهمة اللغوى . أما القيمة الجمالية للعمل فهي مهمة الناقد ، وهى لا تدرك إلا بالوصول إلى مستوى الشكل ، أى الدلالات الخاصة التى يحملها تشكيل العمل وتنظيم تقنياته ووجداته فى نسق . وهذه الدلالات هى فى النهاية محتوى العمل ، لأنه ليس إلا شكلاً دالاً أو دلالة مشكلة . وبهذا المنظور درس نص « حديث عيسى ابن هشام » للصوليحي ، باعتباره « بنية

الرواية العربية تحت رعاية الأستاذ الدكتور مأمون سلامة رئيس جامعة القاهرة . وقد استمع عدد كبير من الباحثين والمهتمين بفن الرواية إلى سبعة وعشرين بحثاً خلال ثمانى جلسات وشاركوا فى المناقشة . وخصصت الجلسة التاسعة لشهادات بعض الروائيين المصريين : إبراهيم عبد المجيد ، وإدوار الخراط ، جمال الغيطانى ، سلوى بكر ، محمد جبريل ، والروائية البحرانية فوزية رشيد وروائية أخرى لبنانية .

وسوف نعرض لبعض الأسئلة التى ثارتها جلسات المؤتمر والبحوث التى قدمت وفقاً لترتيب الجلسات :

احتلت جامعة القاهرة بذكرى الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر أول أستاذ أدب حديث فى الجامعة المصرية بتشغل انشغالاً حقيقياً بفن الرواية . إذ كان للراحل إسهاماته المتميزة فى الحياة النقدية والجامعية - باعتباره أحد أبرز نقاد الرواية فى العالم العربى - يدهاً من كتاب : « تطور الرواية العربية » ووصولاً إلى كتابه : « الرؤية والأداة » .

أشرف على تنظيم هذا المؤتمر والإعداد له قسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وعلى مدار ثلاثة أيام أثر العديد من المحاورات والمناقشات حول

متحركة دالة . يدها من خلافه ، والإهداء ، والمقدمة . فهدا لنا نوعاً من الصراع الظاهر بين : ماهية المقامة والرواية ، ووظيفتهما . وهو صراع امتد إلى مستويات التشكل بدءاً من اللغة ، وتتابع فقرات الكتاب ، وفصوله ، ورحلتيه الشرقية والغربية ، ويوصلنا إلى النهاية بالحل التوفيقى الذئ يجمع بين تكنولوجيا الغرب وأخلاق الشرق . وهذا الحل يقودنا إلى اكتشاف أزمة محتوية شكل الكتاب الذى جعلت تجاربه جمعاً تجاوبياً لا تصارعياً ، وتلق معظم الشخصيات في تناقض قيسى حاد إزاء العديد من القضايا . فيتركها متجاوزة دون نهاية أو حل . ويكشف هذا المنطق التجاوزى عن زمن ما سوى دائرى ينسج التحق أو الاكتمال .

والموئلى بهذا الفهم نموذج للبرجوازية المصرية في تلك الفترة ، وهذه الطبقة المعزولة عن الشعب وترثه الثقيلى لم ترغب بعق في إنجاز رواية حقاً : لأنها لم تكن طبقة برجوازية ، وإنما برجوازية تابعة والبنون شاسع يكاد يصل إلى حد التناقض .

وحول قضايا نقد الرواية في مصر تحدث الناقد الأدبى إبراهيم فتحى

قائلاً : لم تعد الرواية تشبه ذاتها القديمة ، فأين « رامة والتتبن » من « خان الخليل » ، ويبدو على السطح أن اتجاهات النقد لا تستعمل لغة مشتركة ، ويبرز السؤال ما الصلاقة بين الروايات العربية في واقعها الأدبى وبين شهادات النقد ، بل ويبرز سؤال آخر ما الصلاقة بين تلك الروايات وشهادات الروائيين أنفسهم ، وهو سؤال يدور حول السوعى الذاتى للرواية بنفسها .

مدارس النقد المختلفة تتبادل القذائف أحياناً حول صوت هذه المدرسة ، أو تقاوم تلك وكثيراً ما يلوم الناقد اللغوى زملاءه لأنهم لا يشاطرونه الافتراضات ، وكثيراً ما يعط الناقد المدرسى زملاءه بالطريقة المثل التى يجب أن يتبعوها وفقاً للمقرر ، بل وقد ينصب من نفسه معلماً للروائيين مقدماً « وصفاً » لكيف يكتبون رواياتهم ، ليتفقوا مع « القواعد » العلمية المزعومة .

وبالإضافة إلى ذلك هناك المسألة لخالفه مسألة كيف تكون الرواية عربية مسائنة في المسائنة وليست مستوردة ، وكيف يكون النقد عربياً خالصاً دون شوائب أجنبية ، ولكن وراء هذه الفوضى الظاهرية « طراز » منتظم تلمسه في الإبداع والنقد

جميعاً .

فالمدارس المختلفة في الإبداع الروائى يمكن تتبع جذورها منذ نشأة الرواية مع ظهور « الفردية » كسمة للشخصية الإنسانية بعد جماعية القرية والحرفة والحقى الضعفى . ولم يستورد هيكل أو يحى حقى أو المازنى أو طه حسين أو توفيق الحكيم ملامح فرد الطبقة الوسطى من الرواية الأوروبية . وكان المبدعين الأواثل نقاداً مبدعين ، وتال الحوار بين الفردية وجماعية العشيرة بتدرجها المخططة طابعاً مميزاً للرواية المصرية . وبعد ذلك تعمق « الفرد » إلى أدوار متناقضة ، ونفقت ذاته إلى دوائر متعارضة لا حدود لها . وأصبح الواقع كما فهمته الطبقة الوسطى ، ومعها الذات الفردية ، مطروحين للسؤال . وتعالى الموجة الثانية من الحداثه بعد الحداثة الأولى إعادة النظر في المسلمات التقليدية .

وليست « التعددية » الظاهرية الآن حواراً بين الصم ، فهناك أسئلة مشتركة عن تعريف الواقع الإنسانى ، والحواس والوجدان ، وقضايا الحرية والعدالة .

وإى النقد هناك « تركيب » تنمو براعه يضع داخل الإطار الاجتماعى التاريخى المعامل بمصراع حرق

التناول النفسي ، فالنفس قد تكون « الاجتماعي » مُصَوِّراً ومُعدِّلاً متكرراً ، وكذلك طرق التناول الأسطورية المجازية ، وكلها نصب في الاداء اللغوي ، لا باعتبار اللغة زخرفاً وأصداً ، بل باعتبارها للواقع الأول لحياة الوعي الحسية والوجدانية والفكرية .

ويقدم الدكتور نصي حامد أبو زيد إشكاليته حول رواية « التجليات » للروائي جمال الغيطاني . بعنوان : « كتب التجليات توظيف للتراث أم خضوع له ؟ » والسؤال الذي تحاول الدراسة التعمُّش له يتعلق بظاهرة محورية في الرواية خاصة والأدب عامة . ظاهرة « استلها الميراث العربي » بحثاً عن شكل عربي . هذه الظاهرة التي بدأت إحصاساتها قبل الانفجار العظيم - هزيمة يونيو ١٩٦٧ - بل كانت لها تجلياتها على مستوى الفكر ، فيما عرف بالبحث عن الهوية العربية بين الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا يثور السؤال عن علاقة « التشكيل » وهي علاقة التناص على مستوى الشكل الكلي . أي الشكليات استوعب الآخر وسيطر عليه : أم هو الشكل الذي يحاول الكتاب الخروج والتخلي عنه أم أنه الشكل الذي يغامر

بالدخول فيه ؟ ويمكن طرح السؤال بعبارة أخرى : بما أن الشكل يمثل رؤية للعالم ، فأى الرؤيتين سيطرت وهيمت . الرؤية المعاصرة للكتاب أم الرؤية القبيلية للشكل التراثي ؟ والرواية تبدأ بالخروج / الارتحال وتنتهي بإدراك اللاعقلية . وهذه الدلالة يعيد الغيطاني إنتاجها في قصة قصيرة بعنوان « خروج » وهو ما يؤكد أنها رؤية للعالم ، وليست مجرد دلالة في عمل روائي . فهل تتسبب الدلالة على الخروج الإبداعى عند الغيطاني ، كما انصبت على الخروج الروائي في بنية العمل ؟ وهل الخروج بالتجليات يمثل حلاً على مستوى رؤية العالم أو على مستوى الإبداع ؟

وأياً كانت الإجابة على هذا السؤال . فالأمر المؤكد أن البنية التراثية سيطرت وهيمت بحيث أضاعى الخروج ذاته مأزقاً .

وتسعى القراءة التي قدمتها . لطيفة الزيات لرواية سلوى بكر : « العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء » إلى تبيان التقنيات التي تتبعها الكتابة في تقديم روايتها فسلطة الرواية ليست نمطية لا من ناحية المحتوى ، ولا من ناحية التناص . فهي تقدم ستة عشرة

شخصية من شخصيات سجينات في سجن النساء يقضن مدة العقوبة . وأغلب الشخصيات شخصيات جلصة خارجة عن المألوف . فعزيرة ، قاتلة زوج أمها وعشيقتها ، من فترة الصبا تصاب بخيل طيف في السجن ، وتتوهم أنها ستصعد إلى السماء بعربة ذهبية ، وستصحب معها في العربة من يستحق الصعود ، وتستبعد من لا يستحق من الشخصيات .

ويثير هذا الوضع السؤال : هل نصب الكتابة عزيزة كمصدر للقيمة في روايتها ؟ وما هو مدى صلاحية عزيزة للقيام بهذا الدور وهي الشخصية غير السوية بمقاييس القارئ الأخلاقية ، وبالتالي الشخصية غير المؤثقة بها ؟ وكيف يتأتى لنا كقراء أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ؟

تستخدم سلوى بكر أكثر من تقنية للتغلب على هذه الصعوبة . فهي تخضع عزيزة دين بقية الشخصيات للتطور ؟ بحيث تدرك مدى جذبها ومدى ترسيخها ، وتعارض القدم . أما باقي شخصيات الرواية فلا يمتنع قط . مضاف إلى ذلك طبيعة اللادة كمادة بجانب وحدة المكان ،

وأيضا يلعب دور الراوى الذى يثير
المسخرية من مادة رواية . يروى
ويسرد ويطلق ويعلق صوته على بقية
الشخصيات وهو يلف في مستوى
أعلى من مستواهم متفجراً في شبه
حيادية . ورأساً الحد الفاصل
والمساحة الراجية بينا كقراء ، وبين
عزيزة وغيرها من الشخصيات .

واختارت د . هدى وصفى في
دراستها : من طه حسين إلى
الفيطاني ، نصين يشتركان في
المفرد والجنس الأنثى . أولهما
« المعذبون في الأرض » طه حسين
وبخاصة قصتها : « صالح »
« وقسم » وهما قصتان تنتهيان
بالموت للفعل لبطليهما ، وثانيهما
مجموعة « رسالة المصائب » في
المصائب ، للفيطاني ، وبخاصة
قصص ، « حارس الأثر »
و « الخطاه » و « المدرسة » ،
وهي تنتهي بالموت المعنوي لأبطالها .

وبتحليل هذين النصين تبين أن كلا
من طه حسين والفيطاني يشكان في
إمكانية إعادة إنتاج واقع موضوعي ،
أو تجريبي مستقل عن اللغة أو سابق
عليها . ففي مرحلة أولى تستعرض
الشخصيات الرئيسية والأحداث
المحورية فتجدهما مراكز غائبة في
النصوص وانها سُروى عنها ولى

مرحلة ثانية نجدها أمام نص سردي
يرجع تواجهه أو تواجهه بالفعل إلى
هذه المراكز الغائبة . ولذا يلجأ إلى
التناس أو للمراجع التناسية :
خطب التتوير (ديدرو - طه
حسين) ، النص القديم
(الجبرتي ، ابن عباس -
الفيطاني) وتصبح هذه المراجع
التناسية هي نقطة التحليل ، ذلك
أنها توضح أن السرد ما هو إلا خطاب
مبنى على خطابات أخرى .

ونخلص إلى أن الاحتياج إلى ملء
الفياب هو أكثر درامية عند
الفيطاني ، وإن الإكثار من
التعليقات التناسية ، والبدايل
التوليدية ، تصبح بالفعل تاجيلا
للمعنى وإن كان النص الفيطاني
يعي هذا التأجيل فإن النص
الحسيني لا يزال يعمل التناؤل
ولكنه هو الذي فتح طريق للشك الذي
اتخذ عند الفيطاني شكلاً
رأسياً .

وعند قراءة الدكتور جابر عصفور
لرواية « البلدة الأخرى » للروائي
إبراهيم عبد المجيد بدأ حديثه عن
أشكال الرواية العربية ، والتي
صاحبت انكسار الدولة التسلطية
بمجموعة ظواهر : العودة إلى
التراث ، البحث عن شكل عربي ،

القصة الأمثولة ، اللصقة القناع ،
الفتازيا والمسخرية بوصفهما
أساليب موازية لعالم ملوّه بالمعاناة ،
تدمير سلطة النص الواقعي ، احتلال
القمع مرتبة الصدارة سواء أكان
قمعاً مباشراً أو غير مباشر ، ثم ظهور
السجن ، أو المعتقل ، بوصف تيمة
إبداعية ، منذ العبيديت ، موازياً
لفضاء الواقع ، تحول مسارات
الأنواع الأدبية المرتبطة بالرواية من
الثنائيات المعتادة إلى ثنائيات جديدة
فانتقلت السيرة الذاتية من ثنائية
الأنثى وتختلف الواقع إلى ثنائية الأنا
وقمع الواقع ، وتحولت الرحلة إلى
الأخر « الغرب » إلى نقيض الآخر
بعض الأقطار العربية .

وأضاف د . عصفور أن رواية
« البلدة الأخرى » هي الوجه الآخر
لروايات السجن والمعتقل ، وأيضا
هي انتقال ثنائية الشرق الغرب في
مقابلة جيدة وجديدة وبناء على ذلك
يمكن رؤية ثنائية الأنا والآخر عبر
التشابها التي يمكن حصرها
تجريبياً في أربع نقاط :

(١) الراوى هو البطل الذي تدور
الأحداث من وجهة نظره بضمير
المتكلم . فالمؤلف المضمحل على صلة
بالمؤلف المعلن وأبيد لوجيا المؤلف
الضمني في الصدارة .

العمل الأدبي لدى الدكتور بدر يتكبن
من عناصر ثلاث :

**أولها : الذات المبدعة ،
وثانيها : صورة الحياة التي
يعبرها الواقع أمام الأديب من
الإطار الاجتماعي الذي يعيشه .**

**أما العنصر الثالث فهو الذي يحدد
العلاقة بين الذات والموضوع ،
وهو الذي يتحكم في اختيار الأديب
لموضوع من الموضوعات وهو
ما نسميه اصطلاحاً « رؤية
الأديب » .**

**هالمنطة المحورية إذن في فكر عبد
المحسن هي الذات المبدعة . وتحليله
العلمي لبنائها النفس بشكل يمكن من
خلاله تبين أسلوب تشكيلها لرؤيتها
عند تعاملها مع صور الحياة المطروحة
أمامها .**

**للكاتب من الكتاب مراحل
لتطور وعيه تتأثر بثقافته وتجاربه
ويعمق إحساسه بهذه التجارب ،
وهذا التطور النفس للكاتب هو الذي
يفرض عليه مضمون قصصه ، ويؤثر
بالتأثر على الصيغة الفنية لهذه
القصص . وفكرة التطور تعد مفتاحاً
لرؤيته النقدية الشاملة . ثم أشار إلى
الإطار العام لمعالجة عبد المحسن بدر
لهذه الأطروحة في ضوء خلفية علمية
نفسية .**

**(٣) الصرية والقمع : الأخر
يعيش في عالم تسوده الصرية
والإشكال هو إشكال تكيف مع
الحرية ، لكن في النوع الثاني فالعالم
كله قمع ، عالم أسياذ وعبيد
وعنوبين .**

**ففي « البلدة الأخرى » جميع ،
لا أحد ينجو ، ولا علاقة إنسانية ،
والمكان ذو طابع « توازنيت » ،
والانشغال بالتليفزيون والجراند هو
الشاغل الأول . في هذا الجو السخن
أيضاً تظهر مجموعة من المفارقات بين
الذات والأخر على مستويات الإقامة**

**والسياسة والدين . ويتوازي هنا مع
مفارقة المضمون الغياب فالبلدة التي
تغيب عنها البطل لها حضورها الدائم
في النص بشكل لاقت عبر شفتين :
السياسة من خلال التواريخ**

**وما تجرعه في ذهنه من إشارات ...
بين يناير ٧٧ ثورة الخبز في مصر ،
يونيو ٧٧ انقلاب محمد ضياء الحق .
والثانية شفرة إبداعية البطل كاتب
قصة محيط يتوقف كنوع من أنواع
الاستجابة البائسة . ولا شيء يحدث
سوى الرتابة .**

**وحول منهج الدكتور عبد المحسن
طه بدر النقدي قدم الباحث خالد عبد
المحسن دراسته : « الأسس
النفسية لتطور الرواية » قائلاً : إن**

**(٢) القارئ المضمون في النص
يحدد من خلال علامات السرد
والحوار ، والعلاقات الشخصية
المرتبطة بالزمان والمكان ، والحديث
الرسالة الموجه بين الرمز والأمثلة
بنغمة تعليمية .**

**(٣) الآخر الموضوع المقابل
للمؤلف المضمون يمكن أن يؤدي دور
البطل الضد ، وهو أقرب إلى
التجريد . لا يدخل في منطقة
« النمط » بل هو أقرب إلى نموذج
الأمثلة .**

**(٤) الشفرة التأويلية عالية
ومرتفعة ، والقص يرتفع إلى الصدارة
أسئلة عن علة الانتقال . ترتبط في
حالة إبراهيم عبد المجيد بدرجة
لافتة من العقلانية بالبناء الأرضي
النفطي والمتعمد .**

**أما بالنسبة لخصوصية الروايات
فيريده « مضمون هذه الخصوصية
عبر ثلاث محاور :**

**(١) القصد : طالب البعثة هو
طالب معرفة ، أما المدرس أو الطبيب
أو المهندس فيحمل ثقافة أهل .**

**(٢) رمز الجنس : المرأة معنى
المعرفة بينما الجنس في الحالة
الأخرى يقترب بالاستغلال والقمع
الذي يقع على جسد المغترب ، سواء
أكان رجلاً أو أنثى .**

وانتقل بعد ذلك إلى ثلاث خصائص تميز منهج د . عبد المحسن :

أولها : أنه في معالجته للذات المبدعة قريب من التصورات العلمية القائمة في مجال البحوث النفسية للإبداع في ذلك الوقت ، فلتفتيها : جوانب الالتقاء الواضحة بين ما تقرضه رؤية عبد المحسن المتكاملة ونتاج عدد من البحوث النفسية ، أما **الخاصية الثالثة :** رؤية د . عبد

المحسن تسمح واختيار فروض عن العلاقة بين تطور التكوين النفسي وتطور الرؤية .

أما الإشكالية الأساسية التي تراجعتنا في منظور عبد المحسن بدر فتتمثل في قلة التطبيقات المنهجية التي يمكن من خلالها الربط بين تطور الرؤية وتطور المعالجة الفنية .

ولقد اتسمت المناقشات والمداخلات بالميرية والجدية ، وكان من نجوم هذه المناقشات الناقد الأدبي المعروف

إبراهيم فتحى والباحث اللاحق د . نصر حامد أبو زيد .

وقد كان من السلافة للنظر انشغال المدرس الأدبي - وللمرة الأولى - بكتاب من ثلاث أجيال في الرواية العربية من نجيب محفوظ ، وعبد الرحمن منيف ، مروراً بسليمان فياض وإميل حبيبي ، وصولاً إلى إبراهيم عبد المجيد وسلوى بكر من جيل السبعينيات .

لقاء شعرى بمدينة الفيوم

ولكنى استمع إلى الشعر نفسه فأجده لا يلقى حاجات الناس للشعر .. وإنى أرى ظمأ الناس للشعر جزمًا من الظمأ للمعرفة ، وهو يصدر عن إحساس عميق بالمسئولية .. فينبغى أن نهتم بالشعر لأنه أرفع شكل من أشكال استعمال اللغة والتفكير .
ويعد هذا الحديث عن أهمية اللغة التى الشاعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بقصائده : « سلة ليمون » و « مقتل صبرى » و « الأمير المتسول » و « بكائية لبلاد النوبة » و « مراثية لاعب سيرك » و « شبوان » و « أخيرا قصيدته « طردية »

[وفتح يعد ذلك باب المناقشة ليجيب الشاعر حجازى عن الاستلة

إلا جدارة بالإنسان فهو حيوان متكلم .. فإذا لم نحسن علاقتنا بالشفة فنحن لا نتكلم ولا ننطق ولا نفكر .. وعندما تكون علاقتنا حسنة باللغة تكون علاقتنا حسنة بالعالم . إن علاقتنا باللغة الآن ليست فى أحسن الأحوال ، وهذا دليل على أن علاقتنا بالعالم الذى نعيشه ليست فى أحسن الأحوال .. ؛ هى علاقة خفيفة رهيفة ضعيفة .. نحن نكتفى من اللغة والذكر بأقل القليل لأننا لا نطبق مواجهة مشكلاتنا ولا نصبر على ما يقتضيه ذلك من كد وجهد ، إن اللغة ليست أداة للشاعر .. فقط ، إنها أداة لكل من يشغل بالعلم أو الثقافة ، وهى ضرورية لكل إنسان .. ولذلك أندهش حينما أرى مئات من الشباب يهتمون بالشعر ،

عقدت كلية التربية جامعة القاهرة فرع الفيوم مهرجانا أدبيا كبيراً حضره الشاعر الكبير « أحمد عبد المعطى حجازى » والناقد الدكتور محمد حسن عبد الله ، وحشد من شعراء الفيوم ، شارك بعضهم بإلقاء قصائدهم ، واختتم المهرجان بالشاعر الضيف ، حجازى ، الذى تحدث فى البداية عن دور اللغة فى حياتنا ، ثم لقى بعضاً من قصائده ، وأنهى اللقاء بالإجابة عن العديد من التساؤلات التى وجهت إليه .

بدأ الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى حديثه عن دور اللغة حيث قال : « لا أستطيع أن أرى اللغة إلا وهى وسيلتنا الوحيدة للتفكير ، ولا أستطيع أن أرى التفكير

التي وجهت إليه وكان من بين هذه الاستألة :-

● [ما مدى صحة هذه المقولة : إن الشاعر الجيد لا يكون كذلك إلا إذا كان ماركسيا متاثرا في ذلك بالدرينيس ؟

● [أجاب : احمد عبد المعطى حجازي .. الربط بين الماركسية وادونيس خطأ لأن ادونيس ليس ماركسيا .. ثم كيف تكون الماركسية شرطا لجودة الشعر .. إن ماركس فيلسوف .. والشعر ظهر قبل ماركس .. إنه قديم جداً .. لا علاقة للشاعر بأن يكون ماركسيا أو غير ماركسي .. إن البلاد الماركسية فيها شعراء مجيدين وفيها كذلك شعراء غير مجيدين ، وكذلك البلاد غير الماركسية

[لا علاقة لأي عقيدة أو أي فلسفة بالشاعر الجيد ، إن الشعراء الجاهلين لم يكونوا ماركسيين ولا وجوديين ولا مسلمين ومع ذلك كانوا شعراء مجيدين

[ما أعظم بعض الشعراء الوثنيين .. إن هو ميروس كان وثنيا وامرؤ القيس كما جاء في الأثر قائد الشعراء إلى النار هذا فيما يتصل بسلوكة أما في شعره فهو من أعظم الشعراء .

● [بماذا تفسرون غياب النقد السينمائي من مجلة (إبداع) ؟

● [إبداع ليست خالية من النقد السينمائي .. نعم إنه ليس موجوداً في كل عدد لأن الفنون كثيرة ، ولأن (إبداع) لكافة الإبداعات ونحن مضطرون لأن نجعل الإبداع الأدبي هو الأساس ، وحرصون على أن نعطي للفكر الفلسفي حيزاً لأننا نحتاج إليه الآن ، و (إبداع) هي المجلة الثقافية الشهرية الوحيدة في مصر الآن ، وتختص بالإبداع في صورته الشاملة .

● [ما هو تصوركم لقصيدة النثر وما مصيرها ؟

● [الشعر في نظري يقوم على أساسين .. « الأساس المعنوي » .. ويتمثل في مجازية لغة الشعر ، وهي لغة تصوير ، لغة غير مباشرة ، لا شعر لجزيئات بقدر ما تقيض على المجموع . واللغة المجازية لا تخاطب ذاكرتنا اللغوية فقط ، إنما تخاطب مجمل قوائنا الفكرية والعاطفية والذهنية . إنها تخاطب شخصيتنا الكامنة ، هذا هو الأساس المعنوي ... ، أما الأساس الآخر فهو « الأساس الصوتي » - الإيقاعي - وهو ليس مجرد إضافة إلى الأساس الأول إذ أن كليهما يؤثر في الآخر فلكي يكون الإيقاع ذا معنى لا بد أن

يكون في لغة [الإيقاع لا يجزى فقط ما في اللغة من عناصر معنوية ، ولكنه من ناحية أخرى ذو قيمة عاطفية .. لأننا أبناء لغة نعرف الشعر على معنى خاص ، وعاطفتنا لا تقدر إلا إذا ذكرنا بالشعر الذي عرفناه . لا نريد محاكاة القدماء بالطبع ، وإنما نريد أن نقول إن الشاعر الذي لا يهتم بالإيقاع يخسر جانباً هاماً : إن لغة الشعر مسموعة .. في الأصل والقراءة ما هي إلا رموز تحول بها الكتابة إلى أصوات .. نحن نقرأ لكي نتخيل الصوت .

[وعلى هذا فقد نتج قصيدة النثر في توفير شرط اللغة المجازية لكن نجاحها في هذا محدود لأنها فقدت عنصراً من عناصر تحقيق المجاز وهو الإيقاع ومع ذلك فإن الشعراء الأجانب جربوا قصيدة النثر ونجحوا في أن يقدموا شيئاً له أهمية في الأدب الفرنسي الحديث

[أما عن مصر قصيدة النثر ، فهو في النهاية بيد الشعراء ، إذا نجحوا في أن يقدموا بها شيئاً معقولاً أو إضافة إلى القصيدة الموزونة ، فسوف تبقى محاولاتهم وتنمو ، وإذا لم ينجحوا في هذا فستموت قصيدة النثر .

سؤال :

هل أثرت حضارة النوبة على مصر ؟

مستفجرة عن الطغائر النوبية ، أن الدراسات النوبية هي مجال جديد لعلم الآثار . ولم تعد مجرد ملحوظة علم المصريات (الإيجيبتولوجيا) .

وليس من المصادفة ، كما يلاحظ جون نوبل ويفورد في مقال عن هذا الموضوع ، أن الاهتمام المتنامي بالنوبة يأتي في وقت يهتم فيه الجدل حول علاقة مصر القديمة بالحضارات الأفريقية الأخرى . ودورها في بزوغ الحضارة الغربية .

وهناك عدد كبير من الأكاديميين الأفريقيين والأمريكيين الأفارقة يقولون بأن مصر كانت مجتمعاً أسود ، ويقولون أن كلويوترا نفسها كانت سواء . وحتى أن اليونان قد استمدت

الأكاديميين مؤخراً فقط يقدرون الأهمية الكاملة للكنوز النوبية المنقذة ، بعد أن أتبع لهم الوقت الكافي لتسجيلها ودراستها . وقد عقدت جامعة الولاية بمفليس في ولاية تنيس ندوة عن التخصص الأكاديمي النوبي في أواخر شهر فبراير . ومن المقرر أن يُنظم معرض في شهر مايو بمتحف بوسطن للفنون الجميلة ، كما افتتح معرض آخر في أواخر شهر فبراير بمتحف أونتاريو الملكي في تورونتو .

ويقول د . بروس ويليامز ، الأستاذ بجامعة شيكاغو ، ومؤلف خمسة مجلدات ضمن سلسلة

أقام معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو مؤخراً معرضاً عن الآثار النوبية . وتتمتع أهمية هذا المعرض في استخدامه للتدليل على النتائج التي توصل إليها فريق من علماء الآثار الأمريكيين ، وخلاصتها أن النوبة شهدت حضارة هامة قائمة بذاتها وليست مجرد أخت غير شقيقة لمصر . ويمتد هؤلاء العلماء أنهم وقعوا على ما يثبت تأثير النوبة على الثقافة المصرية ، وتطويرها لنظام الحكم الملكي ، ذلك الابتكار السياسي الحصري الذي ربما يكون قد أثر على ظهور الفراعنة في مصر ، كما يعتقدون .

وقد بدأ علماء الآثار والباحثون

جزءاً من ثقافتها من مصر ، فإن الحضارة الغربية ، استناداً إلى هذا الرأي ، كانت في جانب كبير منها اختراعاً إفريقياً .

وقد كسبت مدرسة التعمور الأفريقي ، على الأثر ، حليفاً واحداً أبيض له نفوذ في الوسط الأكاديمي ، وهو البروانسور ، مارتن برنال Martin Bernai ، أستاذ مادة الحكومة بجامعة كورنيل ، ومؤلف الكتاب المسمى ، الذي يعترف استكمالاً في أربعة مجلدات ، « إفريقيا السوداء » . وتقوم دراسته على فرضية تقول أن كثيراً من الباحثين الأوروبيين البيض كانوا ، إلى عهد قريب عنصرين ومعالين للسامية ، وقد ابتدعوا « نموذجاً أوطياً » لاصول الثقافة اليونانية الكلاسية — ومن ثم الحضارة الغربية . ولكنه لا يوافق على أن المصريين القدماء كانوا أساساً أفريقيين ، ولكنهم ، فيما يعتقد ، كانوا خليطاً من إفريقيين وأقلية من البحر المتوسط وآسيا متعددة الثقافة .

ويقول د . تيموثي كندال ، الأمين المساعد بمتحف بوسطن للفنون الجميلة والمتخصص في النوبة ، أن موقف حركة التعمور

الأفريقي هو ، بالأحرى ، فهم للتاريخ قصير النظر ، ويعتقد أن تركيز التعمور الأفريقي على مصر القديمة ، ساهم في إهمال النوبة القديمة ، التي كانت حقيقة ثقافية أفريقية سوداء ذات نفوذ وقوة هائلتين .

والنوبة التي يتحدث عنها هؤلاء العلماء ، هي تلك المنطقة القاحلة التي تقع في جنوب مصر وشمال السودان ، ممتدة مسافة ١٠٠٠ ميل على طول النيل من أسوان جنوباً إلى الخرطوم . ويقول الأنثروبولوجيون أن الصور التاريخية وبقايا الهياكل العظمية توحى بأن النوبيين القدماء كانوا يشبهون كثيراً أولئك الناس الذين يعيشون في هذه المنطقة الآن . وفي النوبة الشمالية ، يميل لون بشرة الناس إلى البني المتوسط ، أشبه كثيراً بالمصريين ، وفي الجنوب ، يأخذ لون البشرة درجة أكثر دكنة ، والملامح عريضة والشعر أجرد .

والآثار التي تحفّضت عنها الحفائر من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٨ ملأت صفحات عديدة في قصة النوبة القديمة ، التي بقيت خالية بعد المسوح الأركيولوجية الأولية التي أجريت في بداية هذا القرن . وكان علماء الآثار ، فيما قبل ، لا يتعرفون

على الثقافة النوبية إلا من خلال الفن والوثائق المصرية . ولم يطوّر النوبيون لغتهم الخاصة إلا في أواخر الألف عام الأولى قبل الميلاد ، ولا تزال نصوصهم مستقلة على الفهم إلى حد كبير . ويعتقد بعض العلماء أن المصريين كانوا يعتبرين أنفسهم يتميّنين تميناً كبيراً على كل ما عداهم . ولذا ، تطلب الأمر سنوات من البحث لتطوير المعلومات لمعرفة حقيقة النوبيين ، وليس مجرد فكرة المصريين عنهم .

وقد تعرّف الباحثون ، من خلال التقنية الأركيولوجية الجديدة ، على الحضارة النوبية الأولى التي ظهرت منذ ٢٨٠٠ سنة قبل الميلاد ، واستمرت حتى سنة ٢١٠٠ قبل الميلاد . وكانت مستوطناتها تقع بين أسوان وشالّ أو « كاتراك » النيل الثاني جنوباً . ونحو نهاية هذه الحقبة ، أصبح المصريين والنوبيين لائقين اتصالاً عن طريق تجارة العاج والذهب وجلود الحيوان والأبنوس .

ومن أهم الاكتشافات التي ترجع إلى هذه الحقبة ، والتي عثر عليها معهد شيكاغو للدراسات الشرقية ، مبخرة حجرية عثر عليها في موقع « سطل » ، عاصمة المملكة النوبية

المسماة « تاسميتي » ، « فرخي القوس » وقد حفر على جانب الميخنة حاكم في وضع جلوس ، ورواية قصر وتاج ومقعر ، وهي الموثقات التي كانت ستصبح رموزاً للفرعاعة المصريين .

وقد كتب د . ويليامز أن الميخنة التي ترجع إلى سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد تقريباً ، أو يحتمل أن يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك بقرنين ، « هي أول أثر فرعوني الطابع عُثِنَ عن البليان من وادي النيل » .

وهذا يعني ، بالنسبة للبروفيسور ويليامز وبعض الباحثين الآخرين ، أن الملكية ، التي يُعتقد بمسورة تقليدية أنها ظهرت لأول مرة في مصر في حوالي سنة ٣١٠٠ ، ربما قد نشأت في النوبة في نفس الوقت ، بل وربما قد بدأت هناك قبل ذلك بثلاث سنوات . وفي هذه الحالة ، فإن فكرة الفرعون كإله دتيوى ، التي ترتبط ارتباطاً أساسياً بالحضارة والقوة المصريتين ، يمكن أن تكون من وحي النوبة .

ويقول د . ويليامز « لقد شاركت النوبة مشاركة عميقة في المراحل التكوينية للحضارة الفرعونية » .

ويضيف إن المحرقة تجعلنى « متمحوراً إفريقياً » بشكل ما .

وتتضمن الآثار الأخرى التي عُرضت في شيكلجو ملابس وأسلحة وُحلياً وصنادل وتمثال برونز صغيراً لملك نوبى ، وقطع فخار ذات ألوان ناصعة وتمثالاً حجرياً لرجل يراس طائر يمثل الروح بعد الموت . ويقول د . تيفر أن هذه القطع تمثل حفنة من بين ٥٠٠٠ قطعة أثرية يقتنيها معهد الدراسات الشرقية ، بشيكلجو .

وقد وجد الأركيولوجيون أن مصر سيطرت على النوبة طوال حوالى ١٢٠٠ سنة ، من ٢٠٠٠ إلى ٧٤٧ قبل الميلاد . وقد تبَيَّنَت الصفوة النوبية جوانب عديدة من الثقافة المصرية ، بما في ذلك التخطيط والمقبرة الهرمية والأساليب الفنية . ومع تقلبات الزمن ، حكم ملوك نوبيين مصر زهاء قرن فيما يعرف بالأسرة الخامسة والعشرين . ويصف د . كندال هذه الحقبة بأنها واحدة من أهم حقب التاريخ المصرى . وقد قام الملك النوبى بعنقى ملك ناباتا ، على رأس جيش متجهاً نحو الشمال ، بالاستيلاء على العاصمة المصرية « ممف » ، ويحد مصر والنوبة تحت حكمه ، ابتداء من ٧٤٧ . ويصور

الملوك النوبيون الذين خلفوه في المعابد والمقابر كفرعاعة مصر السود .

ويقول د . كندال أن الحكام النوبيين قاموا ، في حركة ازدهار ثقافي مذهلة ، بإحياء المجتمع المصرى ، فتنوا الفن وبنوا المعابد الرائعة . وقد انتهى حكمهم في ٦٥٦ ، عندما غزت الجيوش الآشورية مصر . وفي قرون لاحقة ، حكم الملوك النوبيون أرضاً تمتد من « صوى » في أقصى الجنوب بين الشلاكين الفاس والسادس على النيل متحدرين من النفيذ المصرى . وتسمى هذه المنطقة عادة مملكة كوشى . وقد طوّز النوبيون آنذاك ثقافة افريقية متميِّزة . وفي القرن الثامن قبل الميلاد ، حكمت النوبة ملكات قويات ، وقد غيّرت تجارتهم في الأفيال وجه الحرب في العالم الكلاسي . ويعتقد بعض الباحثين أن الأفيال التي استخدمها هانغيبيل ضد روما جاءت من النوبة . ويحطول القرن السادس قبل الميلاد ، تحوّل معظم النوبيين إلى المسيحية ولم يمتثلوا للإسلام حتى سنة ١٤٠٠ . ولهذا كانت مملكتهم واحدة من أصول الممالك المسيحية عراً في إفريقيا .

ويشك الأركيولوجيون في أن المعرفة البازغة عن النوبة ، إحدى

أهم الحضارات الأفريقية السوداء ،
ستحل الجدل المشحون سياسياً
بشأن الجذور الأفريقية المحتملة
للحضارة الغربية .

وفي دراسة مطوّلة نشرت بمجلة
The New Republic ، كتبت ماري
ليفكوويتز ، استاذة العلوم
الإنسانية بكلية ولسلي ، في معارضة
لنظرية التمحور الأفريقي ، تقول إن
القرينة على التأثير المصري على
جوانب معينة من الثقافة اليونانية
واضح ولا يمكن إنكاره ، وإن كان لها
أيضاً تأثيرات هامة على الثقافة
اليونانية (والمصرية) ، ومن ثم
كانت صفة : من الذي جاء قبل
الأخر ؟ ومن الذي أخذ أو استعّل
ماذا عن من ؟ غير واضحة . ولكن
الدليل على الأصول المصرية للثقافة
اليونانية هو شيء آخر تماماً . والسبب
الرئيس الذي جعل داري الأثاريين
ينسبوا إلى الأفريقيين أو المصريين
الفضل الأول في إنجازات الحضارة
اليونانية هو أن الثقافة اليونانية كانت
منفصلة ومختلفة عن الثقافة المصرية
أو الأفريقية . وقد انفصلت عنهما عن
طريق اللغة والسلالة .

واكتفى بهذا الرأي المعارض دون
أن يتعرض لتفاصيل ربه الباحثة في
استنتاجات البروفيسور مارتين برنال

(أثينا السوداء) ، خاصة أنني قد
تعرضت لقضية التمحور الأفريقي
في رسالة سابقة ، وكنت أتوقع أن
يكون لها صدى ، على الأقل ، بين
علماء المصريات المصريين . ولكن
يبدو أنهم لا يقرّان « إبداع »
وهذا هو أضعف الإيمان . ويلات
الأمر انتهت عند هذا الحد . فقد
خرجت مجلة نيويورك ومجلة تايم ،
فيما أذكر ، بتعليقات عن تطور حركة
التمحور الأفريقي في الولايات
المتحدة مركزة على رأي العلماء في
نظرية تأثير الحضارة المصرية
القديمة على الثقافة اليونانية . فما
لا يطلع علمائنا على ما تكتبه مثل هذه
المجلات الهامة في موضوع يعنى
بصورة مباشرة بتاريخ مصر
الحضارى ؟ ولأ كيف نعلم هذا
الصمت المخجل ؟ ! الذى إذا كان
يعنى شيئاً ، فهو أننا ما زلنا نلامذة
نلقن من « الآخرين » ، لا حقائق
تاريخ مصر لمصعب ، بل وأيضاً
الطريقة التى يجب أن نقرأ بها هذا
التاريخ .

والسؤال المشروع والمطروح الآن
هو : ما هو تأثير الحضارة المصرية
القديمة على حضارة وفكر اليونان ؟
وهو سؤال لا يمكن الإجابة عليه على
طريقة المسابقات التليفزيونية ، ولكنه

يتطلب لمن يتصدى لرده عليه ، أن
يكون على قدر من الثقافة الموسومة ،
التي تتجاوز علم المصريات إلى دراسة
الانثروبولوجيا والميتولوجيا الخ ، يؤهله
للمجادلة عالم مثل مارتين برنال ، أو
العلماء الآخرين الذين يمارسونه مثل
ماري ليفكوويتز وغيرهما . حقا ، لقد
نشأت حركة التمحور الأفريقي ، أو
على الأقل فكرتها الأساسية ، على
أيدي مفكرين سود ، مثل جريس
ماركوس جارى (١٨٨٧ -
١٩٤٠) ، مؤسس الرابطة العالمية
لنهرى بالسود ، ولكنها تجاوزت في
الوقت الحاضر هذه الدائرة المحدودة
و أصبحت مثل اهتمام جميع العلماء
المعنيين بتاريخ الحضارات .

لقد بدأ جريس ماركوس في
دراسة التاريخ قبل بلوغه سن
المشرين في جاميكا ، وقد استخدم
معرفة بتاريخ مصرى والأفريقي
للمساعدة في الترويج للاعتناق
العضرى . ويقول توني مارتون في
كتابه « العنصر أولاً » ، وهو ترجمة
ذاتية لحياة جارى : « كل التاريخ ،
مثل أى شيء آخر بالنسبة لجارى ،
موضوعاً يمكن أن يستخدم لخدمة
الاعتناق العنصرى . وقد استخدم
التاريخ في البداية لإثبات وجود

للحضارة) ، لكن يفرضوا عليهم هذه النظرية ، أم يا ترى أنهم ، اتقاء لرجوع الراس والقلب معاً ، أداروا ظهورهم لهذا الجدل الصاحب الذي تفسح به المؤسسات الأكاديمية ووسائل الإعلام ، كأن الموضوع لا يهم على الإطلاق ، فهو يتطلب بحثاً شافئاً وليس فيه شيء من مغريات الدنيا ، مثل السفر لحضور افتتاح معرض لآثار مصرية ، وما يتبعه من محاضرات تقليدية مكسورة – مجزية .

ومع ذلك ساكر السؤال : هل اليونان مدينة بحضارتها لمصر ؟ وهل ، وهو سؤال جد مختلف ، الحضارة المصرية سوداء ، أى حضارة إفريقية ؟

واضيف سؤالاً ثالثاً ، ومعدرة إذا كنت قد أثقلت على علمائنا الأفاضل ، هل أثرت الحضارة النوبية بالفعل على الحضارة المصرية القديمة ؟ وقد يسبق هذا السؤال سؤال آخر ، هل الحضارة النوبية حضارة قائمة بذاتها وليست امتداداً للحضارة المصرية ؟

وهل من مجيب ؟ !



مرآة يد من البرونز أو النحاس ، من موانع الفضل ، بالقرب من كاتراكت النيل ، ترجع إلى العتبة من القرن السادس عشر أو القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وأرتفاعه حوالى ١٢ ٧/٨ بوصة

يخيل للبعض ، ولكنها ترجع ، في بدايتها على الأقل إلى أوائل العشرينيات ولقد انتظرونا حتى علمنا شمبليون الفرنسي كيف نقرا الهيروغليفية ، فهل ينتظر علمائنا شمبليون آخر ، أمريكياً أبيض ، مارتن برنل ، أو أسود ، ماركس جالزى أو إفريقياً ، الشيخ انتا ديوب (الأصل الإفريقى

ظلم - ثم ثبت أن الرجل الأسود قد ظلم » .

وقد كتب جالزى في « من وماذا هو الأسود ؟ » ، سنة ١٩٢٣ ، يقول : « لقد حاول العالم الأبيض دائماً أن يسرق تاريخنا ويحرمنا منه . وكل دارس للتاريخ ، ذى عقلية موضوعية يعرف أن الرجل الأسود حكم العالم ذات يوم . عندما كان البيض انساباً متوحشين وهمجين يعيشون في الكهوف ، وأن الآلاف من الأساتذة السود في ذلك الوقت كانوا يدرسون في الجامعات في الإسكندرية ، مهد المعرفة في ذلك الحين ، وأن مصر القديمة أعطت العالم الحضارة ، وأن اليونان وروما قد سرقتنا من مصر فنونها وآدابها ونسبنا إلى نفسيهما كل الفضل في ذلك » .

أعتقد أن الدافع هنا إلى الخدج على العالم بهذا الرأي لا يهتما ، كمصريين كثيراً ، ولكن الشيء الهام فيما أعتقد ، أن هناك نظرية تقول بأن حضارة الغرب – اليونانية – تدّين حضارة مصر القديمة . وأن هذه النظرية ليست وليدة اليوم كما قد

كيف نرى الموسيقى بأعيننا حول فيلم « كل صباح فى العالم »

حقيقتين لاثنين من كبار الموسيقيين الفرنسيين فى تلك الفترة ، الشخصية الأولى هى المؤلف الموسيقى الفرنسى وعازف الفيولا (الكمان الأوسط) Viole de gambe ملان ماريه (١٦٥٦-١٧٢٨) والشخصية الثانية هى معلم ملان ماريه الذى لم تصلنا عنه إلا معلومات قليلة للغاية ، ولم يصلنا حتى اسمه ، رغم التأكد من وجوده الحقيقى ، ولهذا يدعى فى الفيلم : « السيد الغاطس فى سانت كزيميه » .

لكن الدراسات التى أجريت أخيراً تؤكد أنها استطاعت التعرف على اسمه .

الموسيقى على الشاشة . ولعل تزايد الأفلام الأوبرالية مثل مدون جيوفاني ، لجوزيف لوزى ، و« الفأى السحري » لبرجلمان ، وأخيراً « إماميوس » لغيلوش فورمان تعكس فى هذا الإطار .

لكن المحاولة الأكثر جمالاً ونجاحاً فى معالجة الموسيقى سينمائية هى فيلم « كل صباح فى العالم » Tous les matins du monde للمخرج الفرنسى «الآن كورنوف» الذى يعرض حالياً فى دور العرض الباريسية .

والقصة تدور فى منتصف القرن السابع عشر حول شخصيتين

علاقة السينما والموسيقى علاقة قديمة قدم فن السينما ذاته ، فقد كانت الموسيقى دائماً عنصراً من عناصر التعبير السينمائى وأداة من الأدوات المكونة للغة السينمائية ، هذا دون الحديث عن « الأفلام الفنتازية أو الموسيقية » التى تعتمد بحكم طبيعتها على الموسيقى اعتماداً مباشراً .

غير أن الموسيقى مالم يأت أن تحولت فى السنوات الأخيرة إلى محور وموضوع للعمل السينمائى وليس مجرد عامل مساعد مواز للقصة - بعبارة أخرى - تسعى السينما لأن تجعل المشاهد يرى

وهكذا يخلط الفيلم الحقيقة بالخيال لتقديم المواجهة بين رؤيتين للفن والحياة عبر موسيقى الفيولا ، ومن أجل موسيقى هذه الآلة الحزينة التى تتلى الشجن والحزن عند العزف على أوتارها .

و «سلفست كولومب» عازف الفيولا فنان يعيش من أجل الفن ، بعيداً عن بهاء بلاط الملك الشمسى — لويس الرابع عشر — الذى كان يضم كوكبة للموسيقين فى ذلك العهد . و «سلفست كولمب» من معتقلى مذهب الجنسينية jansenisme وهو مذهب أخلاقى مسيحى صارم يدعو إلى التكشف والنزمت . وهو يعيش منفصلاً على نفسه فى كشك خشبى قريب من منزله ، كما لو كان يعيش فى أحد الأديرة ، وذلك منذ وفاة زوجته الحبيبة التى تركت له ابنتين . وقد اشتهر «سلفست كولمب» لأنه اضاف وتراً سابعاً خفيض الصوت عسيلة على آلة الموسيقى . وعندما يكون بمفرده فى كشك الخشبى يعزف موسيقاه الحزينة المصمتة بالحزن فتظهر له زوجته من عالم الموتى ويتحدث إليها . فعائله هو : الموسيقى ، وزوجته المتوفاة ، وإبنائه اللذان يحبهما بقوة ، وإن

كان لا يستطيع أن يعبر لهما عن حبه سوى بتعليمهما أسرار موسيقاه .

غير أن شاباً فى مقتبل العمر يدق يوماً على بابه يريد أن يتعلم منه فنون هذه الآلة وأسرارها . وهذا الشاب هو المؤلف الموسيقى «ماران ملويه» الذى سيصبح أشهر موسيقيى البلاط ، وسوف يجنى المجد والثروة ، ويتمتع بالفخريات النسائية ، والحياة المرهقة فى قصر الملك الشمسى .

ويبدأ الفيلم بوجه «ماران ملويه» الذى يجسده على الشاشة الممثل الكبير «جسبران بييليرميو» — وقد علاه الوهن ، وأدركته الشيخوخة—يقول لتلاميذه : إنه كان يريد هذا العالم — ومجد هذا العالم—غير أنه اكتشف أنه كان يجرى وراء السراب :

«لقد سمعت وراء العدم وحصدت العدم ، وبعض القطع المعدنية والحلوى والخزى » . ويتذكر وهو يروى لتلاميذه علاقته الغريبة مع هذا المعلم الذى اعتزل العيش . وكان لايعترف للموسيقى سوى لنفسه بعيداً عن العالم .

وعندما يستقبل المعلم «سلفست كولمب» التلميذ لأول مرة ويستمع إليه ليقدر مواهبه ، يقول له :

«إن حيلتك ستكون محانة بللومسقى ، وستعزف الموسيقى وسيدجيبها من يسمعها ، ولكنتك لن تكون يوماً موسيقياً» .

ويرفض المعلم التلميذ الذى يراه لايستحق أن يطلع على أسرارها ، غير أن الحب يربط بين الشاب الطموح والابنة الكبرى التى يستغلها ليتعرف منها على الأسرار والفنون التى لقنها لها والدها ، وإكى تقوده خلفه ليسترق السمع بجانب الكشك الخشبى ، ليتعرف على أسلوب المعلم فى العزف والتأليف للموسيقى .

ويترك الشاب الطموح الابنة الكبرى ، بعد أن حقق أغراضه ، فريسة للحزن ويهجرها ، مما يدفعها للانتحار . بعد أن تستمع مرة أخرى للمقطوعة التى ألهاها من أجلها بمنوان : «الحائلة» ، ورغم ذلك ، ومع تقدمه فى السن ، ورغم اكليل الغار والمجد التى تحيط به ، فإن «ماران ملويه» يقطع كل ليلة أميالاً على ظهر الحصان ، ليسترق السمع إلى معلمه ، وراء الكشك

الخشبي . وعندما يحس المعلم بوجوده يدعو للسهول ، ويصليه الدرس الأخير في الموسيقى ، وهو الدرس الأول في الوقت ذاته .

وإذ رأى المخرج «أن كورنوه» هذه العلاقة رؤية خاصة ، فهو يهتم في المقام الأول بمسألة انتقال الشعلة والخلافة .

نضع سلف كويك ماثلنا مع لويس الثالث عشر وعهده الذي تمتد جنوره في حضرة القرون الوسطى ، وهي حضرة استندت إلى الموت كمصدر وكأساس للفن الذي تطور في تلك الفترة ، أي فن الباروك في حين أن مجتمعاً جديداً بدأ يبرز مع «موان ملويه» وهو عالم الأنوار ، والجمال الملائم ، والنزف والوازن الشكلي الذي تتولّى المهنة خلفه بمعنية .

ورغم ذلك فالمخرج يعتقد أن «سلف كويك» أكثر معاصرة ، إذ أنه رفض أن يعترف بـ «بلاط لويس الرابع عشر» رغم دعوته له ، مما يعكس حركة رفض للسلطة تعلن قدوم ثورة ١٧٨٩ .

وهكذا يقدم الفيلم رؤيتين للفن ،

ولكن أيضاً للحياة وفي هذا الصدد تجدر الإشارة للفيلم الرائع للصديق للمخرج «الآن كورنوه» بعنوان «ليلة هندية» *Nocturne indien* الذي يروي قصة شخص يتوجه إلى الهند بحثاً عن شخص آخر ، يكتشف في النهاية أنه لا يوجد له ، وأنه كان يبحث عن نفسه ، والفكرة ذاتها تتكرر في كل صباح في العالم ، فالرؤيتان اللتان تجسدهما الشخصيتان هما في الواقع الوجهان للتقاضي والتكاملان لنفس الكائن الخلاق ، الرائع والفيض في الوقت ذاته : الفنان .

وقد نجح المخرج «الآن كورنوه» تماماً في مزج الموسيقى بخطاب الفيلم ، وبالجانب الفلسفي العميق الذي يمالجه ، وبك في سلسلة من الكدرات الرائعة التي تثير لدى المشاهد متعة حسية خالصة تضلف إلى روعة الموسيقى ؛ فالشريط السينمائي لهذا الفيلم يتكون من سلسلة من اللوحات التي تذكر بلوحات «بيريم» و «جورج دي لاو» بينما يضم شريط الصوت مختارات تعكس عبقرية موسيقى الباروك الفرنسية في القرنين السابع عشر

والثامن عشر ، وخاصة موسيقى سانت كويك التي ظلت مجهولة إلى عهد قريب حين اكتشفها عزف الفيلا الإسباني خوردي سبال الذي قام بعزف موسيقى الفيلم وأسمهم إسمها كبيراً - إلى جانب «باسكال جينيل» *Pascal Guie-* *nard* كاتب القصة في الوصول إلى هذه الرؤية السينمائية الخالصة لروعة موسيقى الباروك ، وفهم الأسس الثقافية والفلسفية التي استندت إليها . فرغم أنها موسيقى يظفها الحزن في بعض الأحيان ،

ورغم ارتباطها بلوث والموتى (سلف كويك يستخدم الموسيقى لإيقظ الموتى ودعوة زيجته المتوفاة من عالمهم) فإن عربة الموتى لم تكن تثير الفرع على الإطلاق في ثقافة العصر الذي يحمل عنوان الفيلم «كل صباح في العالم» : إن الهدف النهائي للموسيقى هو عودة الموتى ، وهي أيضاً رؤية المخرج «الآن كورنوه» الذي يشير إلى أنه .. في القرن السابع عشر عندما كانت تمزق المقطوعات المسامير من الخلام، *les leçons des tenebres* وهي مقطوعات موسيقية مؤلفة لصوتين تتميز بحسية كبيرة تنبئه بحسية إغني

العشاق ، فإن النساء كن يقمن
عليهن في الكنائس من فوق
الخافز .

وقد نجح هذا الفيلم الرائع في أن
يقدم بلغة سينمائية نقية تأملًا واقيا

للرغبة والقوة التي تنبع من
الرغبة ، كنساسة ثقافة الباروك ،
وكتلك للقيود التي تفرق بين البشر ،
وتثير نفورهم : لكنها تبعدهم
وتجذبهم في الوقت ذاته ، تأمل حول
الازدواجية والتكامل ، بين الألم

والضوء ، المعلم والتلميذ ، السينما
والأدب ، الموسيقى والكلمات ،
ومحاولة للإجابة على السؤال
السرمدى : لماذا الفن ؟ ولماذا
الموسيقى ؟ .

لعبة المسرح والواقع في مسرحية كندية جديدة

وإعدادها لارستوفلانيزوتينيس
وليامز وجول زيندل وداريو
فويتشيفوف وجوجل وغيرهم
، ولم يبلغ بعد الفسحين ، فقد
يك ترمبلاي ، وهو من الكنديين
الناطقين بالفرنسية ، في المنطقة
الصناعية الفقيرة في مدينة مونتريال
في ٢٥ يونيو ١٩٤٢ ، وعانى في بداية
حياته كثيراً بسبب لهجة الفرنسية
العلمية المعروفة باسم الجوال Jodel ،
وهي كلمة عامية بفرنسية كيبك تعنى
الخيال ، ومن هنا فهم إذن لهجة
الخيال التي اعتادت الطبقة الكندية
الثقافة أن تزدى بها باعتبارها لهجة
متدنية طبقياً ولغوياً على السواء .
فهو ليست لهجة الفقراء لنسب ،

المسرحيات التي استطاعت أن تدير
موضوعها الرئيسى حول إشكاليات
العلاقة بين المسرح والواقع ، وأن
تنزل بهذه القضية النظرية من آفاق
التجريد إلى الواقع ، وتحيل بنيتها
المسرحية نفسها إلى معادل درامى
لعملية الجدل الخلاقة بين العالمين .
ويبدو من الطومات التي يضمها
برنامج المسرحية المطبوع أن
ترمبلاي الذى أشاهد عملاً له لأول
مرة ، كاتب خصب الموهبة غزير
الإنتاج ، لقد قدم حتى الآن اثنين
وعشرين مسرحية ، ونشر تسع
روايات ومجموعة قصصية ،
بالإضافة إلى كتابته لسبعة أفلام
وترجمة عدد من المسرحيات

نادرة هي المسرحيات التي
تستخدم المسرح لطرح مشكلة
العلاقة الشائكة والمعقدة بين الفن
عامه ، والمسرح خاصة ، وبين الواقع
الذى يصدر عنه ويتوجه إليه . لأن
هذه المسألة من الإشكاليات النظرية
التي يهتم بها النقد وعلم الجمال
وتبحث فيها نظرية الفن أو فلسفة
الادب ، وليست من القضايا التي هم
كاتب المسرح ، أو تترك شخصيات
لكن مسرحية الكاتب الكندي الموهوب
ميشيل ترمبلاي Michel Tremblay
(العالم الحقيقى The Real World)
التي تقدم لأول مرة على المسرح
الإنجليزى بمسرح « سوو هول
Soho Poly » واحدة من هذه

الزمان ، تدفقت أعمال ترويميلاي بلباق متلاحق . فكتب أكثر من ثلاثين عملا منذ ذلك الوقت وحتى الآن . ومن أبرز تلك الأعمال المسرحية العديدة وأشهرها (الشقيقات الجميلات Les Belles Soeurs) التي وضعت اسمه باقتدار وتمكن على خريطة المسرح الكندي و(إلى الأبد ماري Forever Yours Marie-Lou) و (تهليلته Hosanna) و (القديسة كارمن البحرية Sainte Carmen of the Main) و (صباح الخير يا من هناك ، صباح الخير Bonjour La, Bonjour) و (البرتين خمس مرات Albertin in Five Times) و (مافون الملعونة وساندرا Damnee Manon, Sacree) و (المنزل المعلق Sandra) و (Maison Suspendue) وغيرها من المسرحيات التي تجاوزت العشرين عددا .

أما مسرحية (العالم الحقيقي أو الواقعي) والتي كتبها عام ١٩٨٧ فهي مسرحية تضع الواقع أو الحقيقي في مواجهة التخيل أو المصغر . وتطرح من خلال هذه المواجهة مجموعة من القضايا الهامة حول دور الفن في المجتمع الغربي خاصة ، والأمريكي عامة ، لأن وضع

يعارضون تلك الحرب من منطق فكري . ووجد فيه ترويميلاي مغرجا من الحصار الاجتماعي المضروب حوله ، ومتنفسا لرغبته الدفينة للتعبير عن ضيقه بمواضعات الواقع الكندي التي لا يقل بعضها جورا عن تلك السائدة في جارتهم الجنوبية الكبرى .

لذلك كان من الطبيعي أن تدور مسرحيته الأولى (القطار) التي كتبها عام ١٩٥٩ ، ويعد عام واحد من نثر رواية كيروك الشهيرة ، حول المواجهة بين أحد شباب البيتك ، وبين شاب آخر برجوازي من الذين يجسدون كل ما شار عليه البيتك من أمثال لآليات الإذعان الجمعي الحديث . وأن تنطوي كذلك على تحدٍّ إضافي للتحدى الاجتماعي الذي يمثل البيتك للنظام القائم ، وهو التحدي اللغوي ، لأن بيتك ترويميلاي كان يتكلم بلهجة الجوال التي أصبحت بسبب أعمال ترويميلاي إحدى اللهجات الأساسية في المسرح الكندي . ومنعت أعماله الناطقين بتلك اللهجة من قراء كيبيك الفرصة للتعبير عن أنفسهم وواقعهم وروايم في الأدب لأول مرة منذ مائتي عام . وربما لهذا الإحساس الصاد بأنه يعبر عما ظل مكتوما لقرنين من

ولكنها تنهض على فرنسا المصطلح الإنجليزي وخط اللغتين في مزيج هجين يفرنس الإنجليزية وييجلز الفرنسية ، ويخضعهما معا لمسباق كيبيكي خالص . كما عانى كذلك بسبب فقر أسرته ، ولكن هذا الفقر المادي الذي حال بينه وبين إكمال تعليمه سرعان ما وجد تعويضا عنه في شراء التجربة الحياتية التي عاشها . فقد عاش في بواكير شبابه تجربة المستعبدات في كندا ، وانخرط في تيار البيتك ، وهو تيار شبابي- ستيني رافض خلد جاك كيروك في روايته الشهيرة (في الطريق On the Road) ١٩٥٨ ، التي يحسن ترجمتها (على باب الله) لأن التخلي عن مبادئ الحضارة الغربية ، والتحرر من قيودها ، والانطلاق إلى الطريق على باب الله ، كان أحد مقومات هذا التيار الأساسية . فقد انطلق من رفض الإذعان لقطعية الامتثال للنسق الاجتماعي والخضوع له ، ومن الضيق بشئ أشكال القمع المدني الذي عرفته أمريكا طوال الفترة الممتدة من أيزنهاور حتى جونسون . وقد لاقى هذا التيار رواجا في كندا التي كانت ملاذ الهاربين من التجنيد للحرب في فيتنام ، والذي كان معظم أصحابه

كندا الحضارى على حالة المجتمع الأمريكى من جهة ، وعلى صلة وثيقة بالمجتمع الأوربى ، الإنجليزى منه والفرنسى ، من جهة ثانية يجعلها فى موقف فريد يمكنها من استيعاب تأثيرات المجتمعين من قريب والتعبير عن التوترات القائمة بينهما . وتعقد المسرحية مواجهتها بين الواقعى والمخيل من خلال أسلوب المسرح داخل المسرح ، الذى استطاعت أن تجعله جزءاً من البنية الدرامية لموضوعها ، وليس حشواً غير موظف أو مجرد حيلة فنية لزيء من التشويق ، أو بالأحرى من التعقيد غير المبرر كما يفعل الكثيرون ممن يستخدمون هذا الأسلوب . لأن المسرحية داخل المسرحية فى هذا العمل ليست مجرد أداة لتطوير الحدث المسرحى ، بل قدر ما هى وجه من وجوه الرؤى المتشابكة والكاشفة عن نوعية العلاقات الفاعلة بين مختلف أفراد تلك الأسرة الكندية فى صيف عام ١٩٦٥ . إذ تقدم المسرحية داخل المسرحية تصورات كاتبها ككلود المقسوعة عن أسرته ، بينما تطرح الأخرى واقع تلك الأسرة المعاش ، الذى غاب عن المسرحية التى أراح فيها كلود بالحكم الأخلاقى على الجميع . لأن إحدى قضايا المسرحية

هى مدى جدارة الفن بإصدار الأحكام الأخلاقية وغير الأخلاقية على الواقع . ويبدو أن اختيار المسرحية منتصف الستينيات زمناً لها كان محاولة منها لموضعة الحدث فى قلب عالم الستينيات بمعاليمه القيمية ومتغيراته المستمرة التى تسمح بإدارة الحوار بين الرويئين . كما يكشف هذا الاختيار عن عنصر ذاتى حيث أن الابن فى أسرة المسرحية يسوحى لنا ببعض ملامح المؤلف نفسه ، والذى كان شاباً يلعب فى منتصف الستينيات يحاول استلهم مادة مسرحه من واقع التجارب الحياتية التى يعيشها .

وتبدأ المسرحية التى تدور ، كعظيم مسرحيات القضايا الاجتماعية ، فى غرفة معيشة أسرة بسيطة تعيش فى حى الهفبسة 'بمونترئيل' ، وهومن الأحياء الفقيرة بالمدينة ، فى لحظة عودة عائلها الأب الذى يعمل بائناً متجولاً لوثائق الثامن فى المنطقة ، والذى تدفعه تلك الوظيفة إلى التقبى لأيام عديدة عن الأسرة ، إلى بيته . وهى عودة مألوفة ، ولكنها تحدث هذه المرة بعد أن طرا تغير هام يسهم فى إعادة النظر فى حقيقة هذا الحدث المتكرر المألوف : عودة الأب من رحلته

المعتادة لبيع وثائق الثامن التى تستغرق عادة عدة أيام . فقد اعتاد الأب طوال حياته أن يرجع بعد غياب عدة أيام ، وهوليس غياباً دورياً يجعل ترتب الأسرة لصوته طقساً محبباً كما هى العادة ، ولكنه غياب غير منتظم يجعل الأسرة تتوقع عودته دون أن يجره عادة ، فيثير الأمر المزيد من الإحباط والقلق بدلا من التحقق والفرح المرتبطين عادة بعودة الأب الغائب . ويبدو الأب ليمارس حياته اليومية دون أن يلاحظ أن البدايات التفرى الذى انتاب المشهد البيئى الأليف الذى اعتاد من فرط الفقه له الا يلاحظ أى تغير فيه . لكن تغير هذه المرة تغيراً جذرياً يرتبط بما يمكن تسميته بطقس نشوج الابن الذى ينطوى فى بعد من أبعاده ، وهو البعد الفرديى ، عل طقس تدمير الأب ، أو على الأقل تحرير الأم من قبضته . ولأن عملية التدمير فى التحليل الفرويدى الكنائى أقرب فى الحقيقة إلى العملية المجازية أو الاستعارية منها إلى الفعل الواقعى الذى لا يتحقق إلا فى مرحلة الأزمة ووصول الأمر إلى حالة الجريمة . فإذن المسرحية تقدم تدميرها هذا فى صورة مجازية أى من خلال التخييل أو للمسرح لا الواقعى .

وتحقق المسرحية ذلك من خلال محاولة الابن كلود لا يفرض نفسه كبديل للاب بالنسبة لأمه فحسب ، وإنما للبرمته على أنه يستأهل الدخول إلى عالم الرجال كذلك . وتحقق المسرحية طقس الدخول إلى دنيا الرجولة هذا من خلال استخدامها للمسرحي أو التخيل ، لأن كلود يكتب مسرحيته الأولى ويقدمها لأمه التي تقرأها فتكتشف أنها مستقلة كلية من مادة حياة أسرهم الخاصة ، وأن شخصياتها تحمل نفس أسماء شخصيات الأسرة : الأب الكس ، والأم مادلين والأخت ملوريت . هذه الازدواجية في الأسماء هي في الواقع وجه من وجوه تلك الازدواجية الأعمق التي تتناول مسألة مضاعفة الفن للواقع أو محاكاة التخيل للقياسي . فالمسرحية تضع أمامنا على خشبة المسرح سبع شخصيات إحداهما هي شخصية كلود وهي الشخصية الوحيدة التي لا تتجسد اازدواجيتها على المسرح ، وإن تجسدت بصورة مغايرة منعقد إليها بعد قليل ، أما الشخصيات الست فهي في الواقع شخصيات الأسرة الثلاث : الأب والأم والأخت . ويتبدى تلك الشخصيات التقابل المسرحي في مسرحية الابن كلود ، التي تتجسد

منها مشاهد عديدة أمامنا ، لنستطيع المقارنة بين المسرحي والممصرح وبين التخيل والواقعي . فشخصيات المسرحية الست هي في الواقع شخصيات الأسرة الثلاث في الواقع ، وانعكاساتها في الفن على مستوى من المستويات ، أو صورتها على مرآة تصورات الابن كلود ، التي تغير من حقيقة تلك الصورة في محاولة لتحقيق طقس دخوله في مرحلة الرجولة وتدمير سطوة الأب ومكانته في الأسرة التي ظلنا انفرج بدور البطولة فيها دونما جدارة .

ومن خلال الحدث الواقعي وتبدياته في مسرحية الابن التي تشاهد بعض فصولها داخل المسرحية ، نتعرف على خريطة العلاقات المعقدة بين شخصيات الأسرة ، وعلى طبيعة عملية تدمير صورة الأب التي تكون الأم هي أول من يعترض عليها . فالأم هي الشخصية الوحيدة التي قرأت نص الابن ، وهي أول من يعترض على تصويره لها فيه . ليس فقط لأن محاولة النص المسرحي الإقحام عن المضمهر في العالم الواقعي جطلت شخصية الأم المسرحية تنقوه بما لم تجسر الأم الواقعية أبداً على التصريح به ، ولكن أيضاً لأن النص

المسرحي يسير أغواراً من التجربة الواقعية تكشف عن جانبها الملقى ، وتحول الشكوك والاستربات البهمة إلى وقائع متجسدة على الخشبة فتتضح بشاعتها ويتجسد مدى ما فيها من عتف . فكلود يكتشف في مسرحيته عن وعيه بمدى تجشم أمه للمشاق والمعاناة في تلك الحياة التي عاشتها مكرسة كل جهدها لاسرتها ، ومخلصة لزوج أدركت منذ مرحلة باكراً في علاقتها به أنه لا يخونها بانتظام فحسب ، ولكنه قد أنجب من إحدى النساء اللواتي يخونها معهن . ويتخلى في بعض الأحيان عن مسؤوليته في الإنفاق على طفله غير الشرعي منها . ومع ذلك واصلت الأم كبت معرفتها لتلك الحقيقة والمعاناة منها وحدها عبر آلام المعدة العصبية التي تنتابها بشكل مزمن فتهدنها بكرب من اللبن .

وما إن تألّع الأم في المسرحية صا يريدوا ابنها أن تقطعه ، وهو مواجهة الابن بكل ما اقترقه في حقها والثورة عليه وتركه ، حتى تتبدى بالتالي على الابن صراحة : « كيف يمكن لنا أن ندافع عن أنفسنا أمام تصويرك المسرحي لنا » . وهي واحدة من أهم صرخات المسرحية واكثرها دلالة على موضوعها ، إذ كيف يمكن

للمواقف ان يدافع عن نفسه في مواجهة الفن . فما يبدو على الخطبة فعلا مسرحيا فنبينا يذكرونا بصرخة نورا هيلمز في (بيت الدمية) ، لا يصلح لحل المشكلة الواقعية التي تعيشها الام ، لأن النهايات المسرحية المحككة الصنع لا تسال نفسها عما يكون مصير تلك الشخصيات المسرحية بعد الثورة على الاب وتذكره ، وإسدال الستار وتصليق النظارة . فمصر الام إن ثارت لا يفضل باى حال من الأحوال مصيرها الذى اختارته بنفسها وهو كبت مشاعرها والتفانى عما اقترفه في حقها ، او بالاحرى انتحال الاعذار له بالصورة التى تخفف من وطأة تصرفاته عليها . لأن المتاح امامها بعد ان انفلتت العمر في خدمة أسرته هو إما العمل في خدمة الآخرين أو القيام بأعمال التنظيف في مؤسسة ما ، وهو ما تقوم به من رضا في بيتها ومن أجل إبنائها على الأقل . وما أهله تصوير ابنها للمسرحى لها هو عدم إدراكه لأهمية الصمت ، وإدريه الهام في حياتها . ففي لحظات الصمت الطويلة التى تعيشها وحدها في المنزل بعد قضاء الأعمال المنزلية ، تخلق تلك الام عوالم هروبية تصافى في فيهاها بعيدا عن الواقع الذى طالما

عانت منه . تلك اللحظات هي لحظات تحققتها الخاص ، لحظات تلمسها من الواقع في سيالحت حمية تمكثها من احتمال قسوته .

ورإذا كانت الام تكشف عن جانب من جوانب تعقد العلاقة بين الفن والواقع ، فإن علاقة الابن بالاب تكشف عن دور الفن التصويفى في التعبير عما يصمت الواقع عن تناوله ، إما خوفا أو قنعا أو حتى همزا عن التعبير . فخرطة العلاقات في الأسرة تتخلق كما في كثير من الأسر من خلال علاقة ملتبسة بين الام والاب ، وعلاقة وثيقة بين البنت والاب ، وعلاقة متوترة بين الابن والاب . لمسرحية كلود في بعد من أبعادها هي محاولاته للتعبير عن مضاعره المقموعة تجاه الأب . وربما لأن كلود الواقعى ينطوى على ازدواجية معقدة لم يكن من الضروري أن تجسد المسرحية تلك الازدواجية من خلال شخصيتين كما فعلت مع بقية الشخصيات . لأن ازدواجية كلود تجسد لنا بوضوح من خلال النص الذى يكتبه ، والذى تتخلق عبره تفاصيل علاقة الحب الكراهية التى تربط الابن بابيه . فذكريات الابن عز، أبيه مليئة بلحظات العجز عن الإفصاح ولكنها مليئة كذلك بلحظات

الإحباط المتكررة التى لم تنح للابن أبدا أن يتحقق من خلال علاقته بالاب ، ومن هنا عمد إلى الصمت كلما تكاثفت حدة المقموع في داخله . وهو الأمر الذى تزداد حدته من خلال مقارنة الابن المستمرة بين علاقة الاب به وعلاقته الحميمة بابنته ، والتى يتصور الابن أن فيها شيئا من اقتراف الجنس معها ، وإن عرفنا من خلال رواية أخته لما دار في تلك الليلة التى يتصور الابن أن الاب كان على حافة ارتكاب تلك الجريمة المحرمة مع ابنته أن كل ما يتصوره الابن لا أساس له من الصحة . ومن هنا تصبح تسريرات الابن في نصه المسرحى نوحا من التجسيد لازدواجيته ، أو للتفليس عن المقموع في داخله .

وتبلغ المسرحية ذروتها من خلال المواجهة بين الاب والابن ، وخاصة بعدما تكشف للمشاهدين حقيقة أن شخصية كلود لا تقل ازدواجية والتباسا عن بقية الشخصيات ، ويكشف الابن للاب عن تلك المشاعر التى جسدها في مسرحيته دون أن يقرأ الاب المسرحية ، وإن عرف المشاهدين مما تجسد منها أمامهم ما يكفى . وفي تلك المواجهة تخفق المسرحية في الخروج من أسر رؤى

التوتر والانتقام بين شخصيتي الابن والاب بعدهما الفرويدي الساذج ، بالرغم من أنه قد أتاحت لها لحظة الكشف عن إنسانية الاب فببدتها من بين يديها حينما لم تتح للاب أن يكشف لابن عن أنه يحب برغم أنه ليس من النوع الذي يعرب بسهولة عن عواطفه ، ودفعت الخلاف بينهما إلى لحظة ميلودرامية يمزق فيها الاب نص مسرحية الابن الوحيد ويشعل

فيه النار . وهو موقف قد ينطوى في بعد من إبعاده على أن الواقع يبرز بالفن ، ولكنه على صعيد الدلالة الدرامية يؤكد البعد الفرويدي للمسرحية على حساب بعدها الإنساني الأصق . لأن المسرحية قد أتاحت للاب لحظة غضب ألقى فيها بالنص المسرحي مبعثرا ، وأتاحت للابن أن يجمع أشلاء نصه ، والتي جسدت تحطم الفن في المواجهة مع

الواقعي ، ويدلأ من أن تحقق التوازن المطلوب ، بأن يأخذ الاب الورقة الأخيرة من النص والتي كانت تحت قدميه ولم يجرؤ الابن على أخذها ، ويقدمها لابنه ، في إشارة تنطوى كذلك على أن الواقعي يكشف عن ضحالة النص وواحديته رؤيته ، لجأت إلى تلك النهاية الميلودرامية التي أفقرت رؤى تلك المسرحية الناضجة ونالت من تماسكها .

« أعمار لولو .. » جائزة في أدب العشق

الفُحش . والكلمة تشع أيضاً إلى الاستخدام الجسدى أو « الاستهلاك » الجسدى بلا إحساس وحتى بلا غريزة إذ أنه يقتل غريزة أخرى . والمقل في « الفُحش » يخلق رغبة جنسية ويستعين في ذلك بكل الطرق التي تقترب من الانحراف والشذو .

أما « العشقى » فهو يعنى أن الجسد يطلب حقوقه الغريزية ولكن يبرح من الابتكار والإبداع . والمعروف أنه ينذر أن يوجد فعل الحب الشهوانى في المجتمعات المتخلفة . كالإيروس أو العشقى مكسب من مكاسب الحضارة . ففي فعل الحب الشهوانى نجد ميداناً لطم

فنى في المجالات المتنوعة : السينما والمسرح والتصوير والفن التشكيلي . والنحت والكتابة . وكلمة erotic تأتي من الكلمة اليونانية Eros التي تعنى الحب الجسدى وليس فقط الحب الانلاطى ، وهى تعنى أيضاً إله الحب الجسدى (الشهوانى) . فهذه الكلمة تشع إلى ذلك الإحساس الجسدى الشهوانى المشروع الذى يدفع الإنسان إلى إشباعه بالطريقة الطبيعية ، يعنى أن يمارس اللقاء الجسدى باختياره وإرادته وانتقاله .

بينما كلمة Pornography وهى كلمة يونانية أيضاً تعنى « وصف الفُحش » إذ أن المقطع graphy يعنى « وصف » والمقطع يعنى

من سنوات قليلة أصبحت في إسبانيا جائزة ادبية مهمة ليس فقط لقيمتها المالية وإنما لما تعطيه من شهرة للكاتب الذى يفوز بها .

هذه الجائزة اسمها « الابتسامة العمودية » وفى كل سنة يُعلن عن مسابقة في الأعمال الروائية والقصصية المفعمة بمضمون عشقى أو شهوانى erotic وهنا لايد من التفريق بين كلمتين : كلمة عشقى erotic وكلمة Pornography التي تعنى « الفاحش » ، فكلمة عشقى تعنى أن يصنع الإنسان من خلال العشق والشغف فناً ما . والفن العشقى يعنى أن يستخدم الفنان الأسلوب الشهوانى لتوصيل عمل

الجمال بينما في « الفُحش » لا نجد اثرًا للجمال ، هناك فقط الإحساس بالقرع والاشعثان . ففى « الفُحش » يُستخدم الجسد كآلة جنسية . ولى بعض المجتمعات المختلفة تقيم اللغة الدارجة إلى دُكر الرجل بكلمة « آلة » او « اداة » .

بعد هذا التصريف نعود إلى موضوعنا الاصل ، وهو جائزة « الابتسامة العمودية » . وأريد أن اشير هنا إلى أهمية هذه الجائزة الأدبية لنا نحن الشعب الإسباني ، فقد عشنا — أو على الأقل جيل أنا — عشنا بعض سنوات الفاشية الفرنكوية التي كان يحولها أن تعتبر نفسها حامية للدين والأخلاق والسياسة . وكنا نحن مهزومين من المناقشة أو الاختلاف في الرأي بالنسبة لهذه المجالات . كان فرانكو هو الركن من آله في الأرض . وفي الأعوام الأخيرة قبل موته في ١٩٧٥ ، كان بعض الإسبان يفرقون من البلاد هرباً من الموت والسجن بتهمة المؤامرة « المسووية اليهودية الشيوعية » ، والبعض الآخر كان يسافر إلى فرنسا لمتابعه آخر الأعمال الأدبية والسينمائية مثل الفيلم المشهور « التانجو الأخير » في باريس ، لبرناردو برتولوتشي

١٧٢

بطولة مارلون برانكو وميلوا شيفر ، والذي لم يعرض في إسبانيا إلا بعد موت الدكتاتور فرانكو . أتذكر أيضاً ذلك الشريط الموسيقى المشهور في الستينيات Fe.T.ime, moi plus والذي صُوِّد أيضاً في إسبانيا بتهمة أنه ضد العادات والأخلاق لأن صوت المغنى والمغنية وما به من تأوهات و « غنج » واهتزازات صوتية وموسيقية كل هذا يوحى بالعملية الجنسية .

ولو قام فرانكو اليوم من ضريحه الفاخر الذي بناه لنفسه مثل فرعون عبرى مستخدماً نظام السخرة الذي فرضه على المساجين السياسيين بعد انتصاره على القوى الديمقراطية في الحرب الأهلية الإسبانية ، أقول لو قام ، لرجع بسرعة إلى مدفنه عندما يعرف أن في إسبانيا جائزة للفن الشهواني . وماذا يفعل المسكين فرانكو عندما يكتشف أن امرأة هي التي فارت بهذه الجائزة . ففي سنة ١٩٩٠ كانت الجائزة من نصيب الكاتبة الإسبانية « للسويدنا جرانديس » عن روايتها « أعمال لولو » ، والتي سرعان ما تُرجمت إلى اللغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية . والتي قدمها واحد من المخرجين السينمائيين الإسبان في

فيلم سينمائي ناجح يحمل اسم الرواية .

ولجنة المسابقة تتكون من أسماء معروفة ومشهورة في عالم الادب والفن من أمثال الشاعر والمسرحى انطونيو جالا والمخرج السينمائي « برانجا » والشاعر « افيليل البرتي » والكاتبة كارمن مارتين — جليته ، وهذه اللجنة تختار من بين آلاف الأعمال هذا العمل الذي يُبرز المضمون الشهواني مستخدماً أوجه الجمال في اللغة والأسلوب والصورة والمجاز في نسيج أدبي له إيقاعه وتناسقه .

وقبل أن أتحدث عن رواية اللويدينا أريد أولاً أن أنبه القارئ إلى أنني لن استخدم الأسلوب المعروف عند بعض النقاد الذين لا يكتبون عن « علمهم » بأسماء أدباء ونقاد أوروبيين ، ويحاول النقاد أن يفرض هذا الاسم أو ذاك على الكتاب الذي يتقدمه . فالنقاد الذي يعرف البصر ككلى يحاول أن يتحدث عن العمل من منطلق ككلى ويفرض هذا الاسم على كل ما يتناول . وكذلك الذي حصل على معلومات كثيرة عن « ككلا » أو « ماركيز » . وهويهدف بذلك أن يثال إعجاب القارئ بعلمه الفزير ،

ويشير إلى المراجع التي تحمل أسماء كبيرة ليثير ذهول القارئ . وفي وسط ذلك ينسى الكاتب موضوع النقد . وأتذكر أنني شاهدت واحدة من الندوات التي كانت تناقش إحدى الروايات المصرية وتحدث أحد النقاد مشيراً في إسقاط إلى العديد من الأسماء الأجنبية — روايات وكتب — إلى تأثير المؤلف بها . وبعد أن انتهى من حديثه تحدث المؤلف وقال إنه لم يقرأ ولا سمع من أي من الأعمال الأجنبية التي ذكرها الناقد .

فالأدب المقارن لا يكون بهذا الأسلوب السطحي الذي يمارسه نقاد يمكن أن نسميهم « **نقاد المقاهي** » ، إذ أن معظم تجربتهم النقدية تأتي سماعياً من خلال جملات المقاهي المتكررة ، والتي تكون بديلاً عن الندوات الثقافية . إنهم لا ينتقدون وإنما « **يتقوّلون** » ، إن معرفتهم عن طريق حاسة السمع وليس عن طريق القراءة الجادة .

نعود إلى رواية « **أعمال لولو** » للكاتبة الإسبانية **الموسينا جراتيديس** ، وهي تتكى عن حياة شخصية « **لولو** » منذ أول مقامرة جنسية لها حتى آخر لقاء جنسي ، كل قسم في الرواية يعرض لمرحلة من

مراحل التطور الجنسي عند « **لولو** » . تبدأ الرواية في مرحلة نرى فيها « **لولو** » متزوجة ؛ ولكن من خلال الرجوع إلى الماضي أو « **الفلashes** » يك ، تعود لولو إلى الماضي إلى تلك الفترة من حياتها عندما كانت تسأل نفسها أسئلة عديدة عن الشهوة الجنسية . وفي هذه الفترة لم يكن لها تجربة جنسية حقيقية ، حتى تعرفت على شاب أكبر منها بست سنوات والذي يصبح مع الزمن زوجها لها . وبعد أن تذكر اللذة الجنسية تصبح هذه اللذة أو هذه الشهوانية محور حياتها . وهذا هو اختيارها ، مثلما يختار البعض أن يكون محور حياتهم هو الدين أو الفن أو الاستحواذ على الأشياء المادية . إن لولو تتخذ من الجنس « **عبادة** » لها ، ولا تعيش إلا بهذه الممارسة وإياها . والجنس هو محرك حياتها وكل شيء يدور حوله . الشاب هو الذي يقودها في البداية إلى اكتشاف جسدها . وتحس في أنها في حاجة إلى تجارب جنسية مع رجال آخرين ، وهي مع النساء ، لأنها أدركت أن الجنس يحرقها . كل الحواس تستيقظ لديها ، وتحس في بمشاعر جديدة لا ترفض أن تحققها . إنها تراغب جسدها وترغب لذتها التي تبدو بلا نهاية ،

ولا تنطفئ هذه اللذة إلا لكي تشتعل من جديد ، مثل النار الأبدية الكاسنة تحت الرماد .

على أي حال فإن لولو ليست عبدة لحواسها وإنما هي سيدة هذه الطاقة الشهوانية وتبقي أن تطور هذه القوة الباطنة التي وهبها الله . وهي تملك الحرية والاختيار في الاستمتاع بهذه الطاقة — الهبة .

ومن خلال علاقات « **لولو** » ، الشهوانية بالآخرين فإن الكاتبة تعرف القارئ بالجمع الإنساني في أواخر القرن العشرين ، مع كل التغيرات في مجتمع متقدم يحاول فيه الإنسان أن يعيش بمفهوم جديد للحرية . فهو يحس أن الحرية كفت أن تكون كلمة مبذولة في الهواء وأصبحت كلمة يجب أن يتحقق معناها في الحياة اليومية ، كما في ممارسة حياة الفرد الخاصة . ففي هذه الرواية يطلب الجسد حقوقه ، ولا يوجد قانون إلا قانون « **أعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله** » .

كلنا نعرف أن لكل مسابقة شروطها . فمسابقة الرواية البوليسية تشترط المضمون البوليسي ، ومسابقة الرواية العاطفية تشترط المضمون العاطفي .. وهكذا فإن مسابقة

« الابتسامة العمودية » تشتريط
المضمون الشهواني ، وفي نفس
الوقت لابد أن تحمل هذه الرواية كل
الشروط الأدبية والفنية للعمل
الروائي .

وينبغي أن ننبه أن القارئ لابد
من أن يدرك قيمة هذا النوع من
الأدب الشهواني ، ولا أنصح من
لديهم حكم مسبق على هذا النوع من
الأدب لأسباب تقليدية دينية أو
أخلاقية أو سياسية أو حتى وطنية .

لا أنصحهم بقراءة هذه الرواية .
فالعامل الأدبي ينبغي أن يكون بعيداً
عن كل هذه الاعتبارات وأن يُحكم
عليه بمقياس الأدب فقط .

والكاتبة المودينا جيرانديس من
مواليد أواخر الخمسينيات من هذا
القرن ، وهي تكتب مقالات نقدية —
إلى جانب الكتابة الروائية . وقد
واجهت المودينا حملة قاسية من
بعض النقاد الذين قالوا عنها إنها
كاتبة تنشر « الفساد » وليس لها
مستقبل ككاتبة روائية ، وإنها

ستندثر . لكن هذه الحملة فشلت في
إحباطها وأصدرت المودينا رواية
ثانية عام ١٩٩١ تحمل عنوان
« سوف اسميك بيرنيس » . وبهذه
الرواية أثبتت المودينا قدرتها على
الاستمرار في الكتابة المتنوعة .
فالرواية الأخيرة تختلف كل
الاختلاف عن « لولو » إنها قصة
حب بين رجل وامرأة لا ملامح لهما
مثل معظم سكان المدن الكبيرة ، مثل
مدريد ، ولكن « المودينا » تحول
الحادث العادي إلى عمل فني .

في أعدادنا القادمة

نقرأ أشعاراً لهؤلاء

محمد عبد الوهاب السعيد

محمود العتريس .

فتحي عبد الله

محمد بدوي

أحمد زيزود

عبد العظيم ناجي

أحمد بخيت



يعلن مجلس الأمناء لجائزة ومعجم البابطين عما يأتي :

أولاً: فتح باب الترشيح لجائزة

عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

في دورتها الثالثة (١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م) وذلك في المجالات التالية :

أولاً: جائزة الإبداع في مجال الشعر

وقيمتها عشرون ألف دولار أو ما يعادلها ، ويتم منح لواحد من الشعراء الذين أسفموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي ، من خلال عطائه الشعري المتميز.

ثانياً: جائزة الإبداع في مجال النثر

وقيمتها عشرون ألف دولار أو ما يعادلها ، ويتم منح لواحد من نقاد الشعر ودارسيه من الذين أسفموا بتقدمهم ودراساتهم - النظرية والتطبيقية - حول الشعر العربي ، في إثراء الحركة الشعرية العربية.

ثالثاً: جائزة الإبداع في مجال الترجمة

وقيمتها عشرة آلاف دولار أو ما يعادلها ، ويشترط ألا يكون قد مضى على صدور الديوان أكثر من خمس سنوات ختمت ١٩٩٢/٤/٣٠.

رابعاً: جائزة الإبداع في مجال الصحافة

وقيمتها خمسة آلاف دولار أو ما يعادلها ، ويشترط أن تكون القصيدة قد نشرت في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف خلال عامي ١٩٩٠ و ١٩٩١. جهات الترشيح: الجامعات ، المؤسسات أو الهيئات الحكومية والأهلية ، الاتحادات الأدبية ، مجر أدباء الأحرار بترشيح أنفسهم

وسيتتم عرض الإنتاج على لجنة لمكيم من المختصين العرب في مجال الشعر وتقدمه لا اختيار الفائزين وفق الشروط التالية :

- ١- أن تكون النصوص باللغة العربية الفصحى.
 - ٢- أن يكون النص منشوراً ، ومنع كماله في دور النشر أو مجلات الأدبية أو غيرها من وسائل النشر.
 - ٣- أن يكون النص من إنتاج خلية من الزملاء على العدم لجوائز ومن غيرها الملتزم.
 - ٤- على المترشح إيداع النسخة الأصلية في سجل الشعر وتقدم إرساء كامل إنتاجهم كإحدى النسخ.
 - ٥- يجب إيداع النسخة الأصلية في سجل الشعر وتقدم إرساء كامل إنتاجهم كإحدى النسخ.
 - ٦- لا تقبل الجوائز مادام نشر القصائد الفائزة ومخبرات من إنتاج الفائزين.
 - ٧- لا تقبل الجوائز مادام نشر القصائد الفائزة ومخبرات من إنتاج الفائزين.
 - ٨- يقبل باب الإبداع في الشعر يوم ١٩٩٢/٤/٣٠.
 - ٩- يتم إيداع الفائزين في شهر سبتمبر ١٩٩٢ في دار النشر في بيروت.
- ويقدم الشعراء البعد في إعداد معجم البعثين للشعر العرب المعاصرين . ويعدو الشعراء
- ثانياً :** العرب إرسال معلومات وأولية عنهم مع صورة شخصية للشاعر وللاث
- تقدم بقتارها في شهر.

الجزائريات : جمهورية مصر العربية - القاهرة - ص.ب (٥٩٧) الفاكس ١٢٣١١
 بناية الكويت ، ص.ب ٥٩٩ الفاكس - ١٣٥٥٠ - ٢١١٧٧٧٠
 ويكتب على المظروف اسم - الإصدار أو المصنف

جائزة فردية تتحول إلى مؤسسة ثقافية مستقلة

(القصة) للفريد فرج (المسرح)
إحسان عباس (الدراسات الأدبية
والنقد) ، زكي نجيب محمود وفؤاد
زكريا (الدراسات الإنسانية
والمستقبلية) . وقیمتها جميعا
أربعمئة ألف دولار .

وكانت المفاجأة في جائزة
العويس لهذا العام هي استحداث
جائزة خامسة قيمتها (مائة ألف
دولار) ، منحتها الأمانة العامة
للجائزة ، بعد أخذ رأي لجنة
التحكيم ، لشاعر من الرواد الكبار
الأحياء ، هو الشاعر محمد مهدي
الجواهري ، أبرز الشعراء الأحياء
الذين مثّلوا الكلاسيكية الشعرية
الجديدة ، على امتداد عشرين

وحلقة الوصل بين جيلين من شعراء
الخليج : الشعراء التقليديين برؤاهم
وقوالبهم التقليدية ، والشعراء
المحدثين برؤاهم المتعددة الدروب ،
والتي لم يرصدها مؤرخ أو ناقد بعد .
وأعلنت مع نتائج هذه الجائزة
أسماء لجنة تحكيم الدورة الثانية
لجائزة العويس ، وهم مع حفظ
الانقلاب العلمية : إبراهيم عبد الله
غلوم . جابر عصفور ، خليل
النقيب ، رجاء النقاش ، سهيل
إدريس شكر مصطفى ، عز الدين
اسماعيل ، علوي الهاشمي .

والفائزون بالجوائز هم : سعدی
يوسف (الشعر) عبد الرحمن منيف

في إمارة الشارقة والإمارات
العربية المتحدة ، أعلنت نتائج
« جائزة سلطان العويس
الثقافية » .. وهي إحدى الجوائز
الفردية الثلاث التي خصصها ثلاثة
من رجال الأعمال من مصبي الأدب في
الوطن العربي ، تشجيعاً وتحية
للمبدعين الكبار في حياتنا الثقافية .
وعلى امتداد الوطن العربي من
محيطه إلى خليجه .

وقد يبدو لأول وهلة ، خارج منطقة
الخليج العربي ، أن صاحب هذه
الجائزة رجل أعمال محب للثقافة
فحسب ، لكنه في الوقت نفسه شاعر ،
يجمع مثقفو الخليج على أنه آخر
الشعراء الرومانسيين في الخليج .

الستين ، في عصرنا الحديث ، فله حضوره الأدبي والثقافي والفكري والصحفي المكثف في المحافل والمؤتمرات الدولية . والمهرجانات الشعرية العربية .

وإن فندق محبسة ويحتمى، في مدنيّ . اعلنت أسماء الفاريزين بالجائزة ، فكان إعلان أسمائهم حدثا ثقافيا . فقد اصبحت لجنة التحكيم الاختيار للفاريزين بهذه الجائزة ، وجاء اختيارهم عقلانيا وموضوعيا ومحايدا ، فبينهم عبد الرحمن منيف السعودي صاحب خماسية مدن الملح ، وسعدى يوسف ، والجواهري، العراقيان ، فارتفعت امانة الجائزة ، ولجنة التحكيم ، معا ، فوق الصراعات المحلية والإقليمية في الوطن العربي ، لأن المنطق البدع هو في الأساس فوقها جميعا ، وداعية أبدا إلى حرية الاعتقاد والنقد ، وبحقوق الإنسان . وبحق اختيار المصير . وهذا الموقف الأمين نفسه من لجنة الجائزة ، وأمانتها ، هو ما يسجل أيضا لجائزة العويس في دورتها الأولى قبل عامين . ومن الغريب أن تجتاز جائزة فردية هذا الامتحان الصعب ويدون مجاملات ، أو اعتبارات جانبية ، سوى وجه الثقافة والإبداع في حياتنا

العربية ، على حين تتردى في الامتحان جوائز دول عربية من عام إلى آخر . ربما في بعض حقول الثقافة ، وربما فيها مجتمعة .

نجاه في تبرير منع جوائز العويس للفاريزين بها في دورة ١٩٩٢ ، أن عبد الرحمن منيف، ينالها تقديراً لإبداعه الروائي ، وأرتكاز تجربته الإبداعية على رؤية تستمد تحليلها من معطيات العلوم والتراث معا ، ويعقل تجريبي وحساسية فنية ، ولتطويره لتقنيات السرد والإيقاع ، واختياره لتجاربه في ضوء رؤية شاملة ، ويجراة فكرية متقدمة ، ونفس ملمحى حار .. وإن الفريد فرج يستحقها إمكانيات الهائلة في توظيف التراث العربي . وفي سياقات إبداعية جديدة ، ورؤية واضحة ، يمسكها الإحساس العربي ، والحب الإنساني المتفتح ، وعلى مستويات طيبة من التقنيات المسرحية الجديدة ، مع تنوع معالجة للقضايا المختلفة في نقد وإقع العقل العربي والصراع الاجتماعي وتكوين السلطة .. وإن كتابات إحصان عبس تتميز كما وكيف بما يعطه في طليحة دارسي الأدب المعاصرين والمؤثرين فيه ، في مجالات النقد التطبيقي ، والدراسات المقارنة ،

وتاريخ الأدب ، وتاريخ النقد ، والسرد ، والتراجيح ، وتحقيق كتب التراث المتعددة الأشكال والفروع . وتتنوع هذا "م" يكشف عن تنوع في الكيف ويتجاوب مع تحليل النصوص الأدبية ، والتفاصيل النظرية لتقنيات النقد واتجاهاته ، فأسهم في تكوين وعي أدبي "كثير من جيل .. وأن زكي نجيب محمود من الرواد الأوائل الذين وضعوا أساس الفكر الفلسفي العربي ، وأشاعوه في نطاق الثقافة العربية ، وقد شاركه منذ عام ١٩٧٠ في حقل التراث فأدخله ضمن اهتمامات الفكرية ، كما كسب سمعة عريضة في الوطن العربي بجهده الفكري وإنتاجه الوفير ، وخدماته الثقافية المبدعة ، وجرأته في قول ما يعتقد ، بقوة الفكر وبلاغه الكتاب .. وإن فؤاد زكريا ، شخصية بارزة في الفكر العربي يتميز إنتاجه بلغني والوفرة ، وتتميز ترجماته لعدد كبير من الكتب الفكرية بالقدرة والتمكن النادر ، وتسد مؤلفاته ، عن الثغاب الفكر العربي ، ثغرات هامة في الفكر العربي الحديث ، ولأنه بجولاته الجدلية الإبداعية مدافع عن الثقافة المبدعة ، ويمثل مرحلة الفكر العربي الحالي ، يجسدونها وتعتددها . ومواجهتها لمعوم العصر ، والشئون

القومية العربية ، ببلاغة متقوفة ومنطق سليم رجة جريئة في الحق .. وأن محمد مهدي الجواهري يمنع جائزة الانجاز الثقال والعلمي لأول مرة في تاريخ جائزة العويس ، لما يشكله شعره من قيمة فنية عالية . ولتجربته الحيائية والفكرية وإضامين شعره ذات التميز الواضح ، والحضور المتصل على الساحة العربية .



وفي اليوم الذي أعلنت فيه الجائزة ، باح الفائزين للجمهور الذي غصت به قاعة «الكريستال» بجوانب من تجربتهم الإبداعية ، وشارك في هذا الحفل المهيب : بشير السمين عراوودي ممثلاً لمعهد العالم العربي في باريس ، وسليمان فياض ممثلاً للرابطة المصرية لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا ، وكذلك رئيس الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب في تونس ، وناصر الظاهري ممثلاً لأمانة العامة لجائزة سلطان العويس الثقافية .

وعلى هامش إعلان الجوائز ، أقيمت في الأيام الثلاثة التالية : أمسية شعرية للشاعرين : الجواهري ، وسعدى يوسف ، وثلاث ندوات ثقافية ، تحدث فيها الفريد فرج عن تجربته المسرحية في إطار تجربة المسرح العربي . وألقى سعد الله ونوس كلمة عيد الرحمن منيف (الذي تخلف عن الحضور لمرضه) عن الرواية العربية في إطار تجربته . وتحدث إحسان عيسى عن النقد الأدبي في إطار تجربته ، وفؤاد زكريا عن الفكر العربي المعاصر كما يراه . ومن الطبيعي أن الأمانة العامة لهذه الجائزة ستنتشر نصوص هذه الكلمات واللقاءات مع متقفي الإمارات ، وجمهورها الشغوف بالأدب والإبداع ، في كتاب خاص .

ومع الساعات الأخيرة ، لهذه الأيام الأربعة في الشارقة وديي ، أعلنت «أمانة» جائزة سلطان العويس الثقافية ، استقلال الجائزة عن صاحبها ، وعن اتحاد

كتاب إمارات العربية المتحدة ، فقد صارت مؤسسة مستقلة ، أوقف مؤسسها لها مالا خاصا بها ، لا يورث ولا يسترد ، ويخصص ريعه لهذه الجائزة وتطويرها ، لكي تمنح كل عام بدلاً من كل عامين ، ولكي تتعدد مجالات جوائزها لتشتمل فروع المعرفة والإبداع العربي للمفكرين والعلماء والمبدعين . وفي الوطن العربي خاصة (حبذا لو أضيفت إلى إعلام هذا الوطن أعلام أخرى مهاجرة برايات الثقافة العربية في مهاجر الدنيا بعيداً عن الوطن الأم) .



وفي العدد القادم سنستعرض «إبداع» نص كلمة الشاعر العربي «سعدى يوسف» عن تجربته الشعرية ، والندوة الثقافية التي أجراها الجمهور ، على الهواء ، مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، في تلفزيون «البحر» ، بإمارة العربية المتحدة ، حول قضايا الشعر والثقافة والإبداع .

أصدقاء إبداع

قطوف

• صورة من الطفولة •

شعر : د . عبد المنعم الخطيب (أسير)

في حصة إلهاء

وقب الاستغفار يخاطبونا

الفتح كركسه .. واكتب في وسط السطر

« البيت »

وفتحت الكراس .. كتبت

الأب : يبك ويشقى طول الوقت

كي تنعم كل الأسرة بالهدوء ...

والأم ... الأم سكنت ...

نكروم في أحضان الأم ...

عند الشدة نيكى .. نيكى « فيكيت » .

والأخوة ... نخسك .. نهور .. نجري

نتحاسى دوما حين يشر الأباء بقل الأخت

وكتبت ... كتبت ... كتبت

وحين انصرف الأولاد .. خرجت

فرحوا ... وفرحت .

لقد كنا نصوصب البيت .

لكني ما إن فُتِحَ الباب

حتى فكرت .. باتى توت ...

توت .

رسالة إلى سيدة

من شعر : جمال نصير (القاهرة)

علمنى حبك .. سيجنى .. الزمان الحب

فبرعت طبيعياً في الحب .. والحب القلب

وعرفت حديث التهنيتات

وسنينا بين الفلقات

وندا لا يدرك سره

غير المشاق .. المشاق

ملخص لما قالته الفراشة

من شعر : أحمد المريخي - (سوهاج)

لنا برقٌ للثنى .. هذا الليل

يحلُ إل : هل تاتى ١٩

هل باتى لنى (سوهاج) ؟

... يمزج لى خليج الفلك طرب الشد

.. يسيحنا بصوت الرب

.. يربطنا إل (ذى قار) ١٩

إلى فارس النغم الجميل

إلى روح عميد الموسيقى العربية

« محمد عبد الوهاب »

من شعر : « رفعت عبد الوهاب

المريخي » - « شعرا

يا فيض نهر إل أصغله ارتدا

أرض الفناء ارتجت وأغرورت مدًا

خزائن الفن بالأمان عامرة

من شاء منها فيربضاً يقصد الجردا

يا أيها النبع عد للثغر مفتيلاً *

كل (المثلث) ارتوفاً من نغم شهدا

عقارب النمار

من شعر : محمد محمد محسن ،
= كثر الشيخ

عقارب الدمار لامتْ

والصرخة .. النيرة .. الدويّة

تحدّرُ الحمى من عناده البعير

وتنذرُ الفرير بالسقوط في مستنقع الندامة

ويُجسّرُ الفناء تحت خدعة الحصون

... زاحقا إلى مده

غموض

من شعر : شكر محمد أبو السعود
= الإسكندرية

ما بالها تُلقى إلى وبخاشها

وتعبد أغنية لطيف قد رحل ؟

وتردّ اللحن القديم تنازلا

لكانما حزن الم بها .. نزل ؟ !

لأخذت تناديني بالبقاء جوارها

يفتاتها أمل تومح واشتدّ

هزئية لسيانة

إلى الشاعر الراحل : فتحى سعيد

من شعر : حاتم عبد الهادي السيد

= العريش

= عم مساة يا أبى

قلتها ...

والسافة بين التهاب اللسان

وبين احمرار اللطون

ابتداء

= عم مساة يا أبى

وحقيق الرفض

المسافر عبر الضياء

ينوح على وجنتيها ..

ثلاثون عاما ،

ولم يبلغ الفجر أى انتهاء

فأى الدماء تُسال ؟

وأى الدموع تراقى ؟

الرحيل

من شعر : متول البراجيل

ترحل أسراب العصفار جماعات

قريب موسم الشتاء

تشبهى البقاء والهدوء

تاركة أمشاطها خلف ظهورها

مشاعاً للظلام ، والتذكر الصّرف.

وأنت أيها المقاتل الصغير

كيف تُذمّع الرحيل لهما

مشيما أرض الوطن ؟

(هل اختار ؟

أم ترى كاف الزمن ؟)

أمنية

من شعر : توفيق خليل أبو إصبع

= البهريين

منيت نفس بالهوى

يا للمنى !

ما بين لزمان الخيال

وبين لشواك القدرى

عسرى ذوى

صباحى شربى

أيل أسير

والدمع لا يجرى على خدى

ولكن لى سواديب الضمير

الغربة

من شعر : محمود كمال شملانة

(الرياض)

لغربة تنهشنى ..

وتدور ببطء أيامى

الغربة تشطرنى

وتضيق بقايا أحلامى

تسكن لحظتى ..

ل درب اليأس الشئوى

تلقينى أشواقى ...

ل درب الحزن الأبدى

تصرخ أنفاسى ...

تشكى زمن الدهر

تبقى جرح الصدر

.. رحيل العمى

وتدور ببطء أيامى

وتضيق بقايا أحلامى .

الى امرأة راقية جدا

من شعر : عبد السلام لصبيح

(تونس)

أنت كتاب عشق

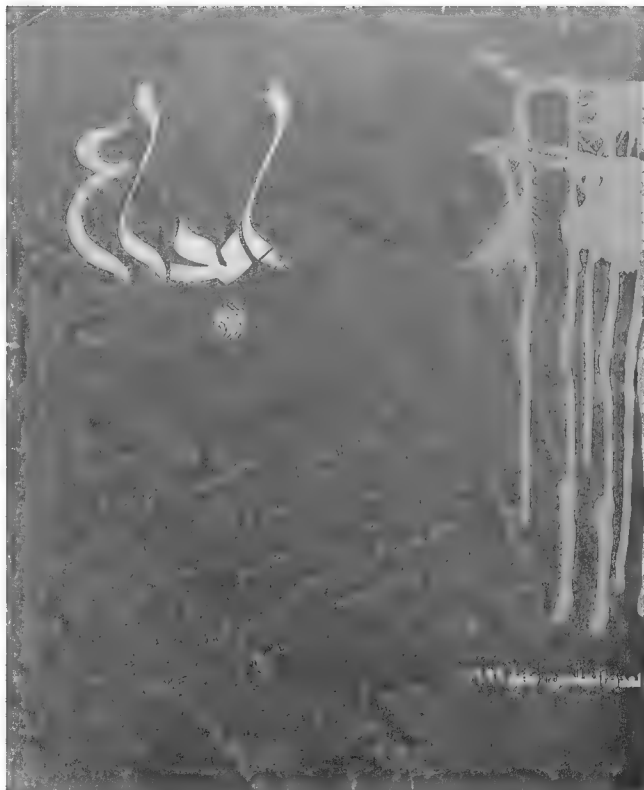
اقرأ

وقرأنى

وأنا سر مطلق

لا توجد فى الدنيا امرأة

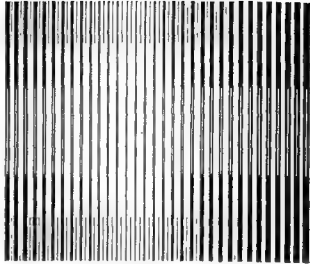
سوى أنت .. لتقتضى .



المجلة



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

أحمد عبد المعطي حجازي

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نصر أديب

المشرف الفني نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسفل خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ ل.س. - قطر ٨ رواتل قطرية - البحرين ٧٥٠ ل.س. - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٥٠٠ دينار - السعودية ٨ رواتل - السودان ٢٢٥
ليرة - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهما - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ١٠٠ دينار - الإمارات ٨ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة - غزة
والقطاع ١٠٠ سنت - لندن ١٥٠ پسا - قبر بيرة ٥ دولارات .

الإشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيه مصريا شاملا البريد
، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)
الإشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والإشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور الخامس - هـ .
ب ٦٦٦ - تليفون ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة ، فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

لندن : جيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلد

السنة العاشرة • مايو ١٩٩٢ • خوال ١٤١٢

هذا العدد

١٣٦	التركيب المصري	محمد الهادي
١٣٨	الترجمة عبر القوس اللفظي	أسرة رمزي
١٤٢	الغناء الشعبية	فتحى الفهيس
١٤٦	من يتكلم فى اليافيقه ؟	سهايم بيبي
١٥٤	قضايا ثقافية بلا سلطة	علاء عيسى
١٥٧	موسى .. هل هو اختفون ؟	أحمد شليل
	الباز وعكاشة والفلسف	
	(حوارات ساخنة فى	
	ليال رمضان)	
١٥٩	مجدى البدر	

● التوقيعات

١٦٢	رد من محمد مصطفى هداره ..
	.. وبين من اساتذة جامعة المنيا ومفكرها

الرسائل

	كاليجولا « العربى »
	فى الكوميدي فرانسيز
١٦٨	(باريس) اسماعيل صبرى
	للدراج للذئب
	من « كير كجار »
١٧٢	إلى « تومسن » (كوينهاجن)
١٧٦	مسرح القبة فى بولندا (وارسو)
	موريتا متزل
١٧٩	● أصدقاء الجراح

٤	ببتوفان ليس هتلى
٧	مثل التلويز فى هذا الزمان
	زهرة الألووان
١٢	(قصيدة)
	محمد ابراهيم ابرسنه
١٥	مللا ينكتس التلويز ؟
	جابر عصفور
٢٢	الخليفة الآخر (قصة)
	محمد الوردانى
	المختريون فى المكان
	المختريون فى الزمان
٥٢	حسن طلب
	إبراهيم الحريرى
٦٧	علم الاتيحات من رمان القمص
	سيد البحراوى
	● ملف خاص
١٠٨ - ٣٦	مع الانبياء والفنانين العراقيين

	الفن التشكلى
	إدراش الحوشى المعص
	إندرا الفراط

● المتاحات

(ملف خاص)

(الحصاد الإبداعى لعام ١٩٩١)

	عام واحد
١١٣	واتجاهات شعرية متعددة ..
	أحمد مجاهد
١١٩	الرواية المصرية
	أبراهيم فتحى
١٢٤	المسرح ١٩٩١
	سليمه حبيب
١٢٨	حصار الفلسفة
	أحمد عبد الحليم عطية
١٢٤	السينما العربية
	سمير فريد

بتهوفن ليس هتلر

فى تلك اللحظات كانا يقاومان هتلر مع كل شعوب الأرض لأن الفن العظيم خير عيم ينتمى للأمة التى أبدعته بقدر ما تنتمى هذه الأمة للإنسانية ، ويقاومها حين تندفع فى طرق الشر والعدوان حتى يريدها إلى سواء السبيل .

لم يقطع البشر موسيقى بتهوفن أو فلسفة هيجل أو شعروته لأن هؤلاء المان ، ولوفعوا لما اختلفوا عن هتلر فى شيء ، ولمجزوا بالتالى عن مقاومته . وإنما تميزوا عنه وتصعدوا له وتغلبوه ، لأنهم حاربوه باسم الإنسانية كلها لا باسم قومية بالذات . ولم يخلطوا بينه وبين بتهوفن ، أو بينه وبين ألمانيا ، فالألمانيا التى أنجبت بتهوفن ليست هى التى أنجبت هتلر . ألمانيا التى تفنى وتفكر وتكتب وتحلم بالسلام والحرية ليست ألمانيا التى تصنع الطاغية وتشن الحرب وتفرق بين الشعوب والأجناس .

عندما كانت آلاف الطائرات الألمانية تشن غاراتها الوحشية على لندن فى الحرب العالمية الثانية فتحولها إلى جحيم ، كان رادير لندن يذيع على البريطانيين سمفونية بتهوفن التاسعة فيملأهم الشعور بالجلال والشجاعة والأخوة والإنسانية ، خاصة حين تملأ أصوات الكورال فى الحركة الأخيرة مهللة بانثوشودة شيلر :

أيتها الفرحه ، يا شرارة الآلهة الجميلة*

يا بنت جنة المأوى

إننا نظوف بكعبتك المقدسة ، أيتها السماوية

وسحرك الرائع يعقد بيتنا من جديد

ما قطعته يد العنف والقسوة

ويتأذى البشر

ومن فوقهم يرغرف جناحك الرقيق

بيتهوفن موسيقار المانى . وشيللر شاعر المانى ، لكنهما

* من ترجمة الدكتور مصطفى ماهر — بصرف .

هذا الدرس الجدير أن نعلمنا ألا نخطئ بين الخصم الأجنبي وثقافته ، أجدر أن نعلمنا ألا نخطئ بين الخصم العربي وثقافته التي هي ثقافتنا نحن أيضا ، فإذا كان هذا الخصم طاغية مستبدا فهي ثقافتنا نحن وحدنا وليست ثقافته .

ولقد قرأت في صحيفة تصدر في الكويت أن بعض المسؤولين عن التعليم هناك أسقطوا من برامج الدراسة الأدبية قصائد الشعراء العراقيين . وقد جاء هذا ضمن مقال لكاتب كويتي يندد فيه بهذا الاتجاه الطائش الخطر ، فحمدت الله لأن بلادنا ما زال فيها رجال عقلاء يستطيعون أن يقولوا كلمة الحق ، حتى في الظرف التي تغري بالبطش والحقاقة ، وإن لم يصلني ما يفيد أن الذين تجاوزوا الحق رجعوا إليه .

وليست هذه الحادثة جديدة في بلادنا أو فريدة ، فطلما خلطنا بين السياسة والثقافة ، وأطلقنا العنان لعواملنا الجامحة وحكمناها في علاقاتنا الإنسانية والثقافية سواء مع العالم الخارجي أو في العالم العربي بين بعضنا وبعضنا الآخر .

عندنا كتاب يطلقون على الثقافة الأجنبية حكما خاطئة ويأصقون بها تهما باطلة لا يبررها إلا عداؤهم المبرر للسياسة العدوانية التي تتبعها معنا بعض الدول ، ويتأثير من هذه السياسة يقولون إن الثقافة الأوربية ثقافة استعمارية ، أو ثقافة منحلة ، ويعتبرون وجودها في بلادنا وأثرها في ثقافتنا نوعا من الغزو والاحتلال ، فلا فرق عندهم بين شكسبير وكيتشنر ، أو بين جى دى موياسان وجى موليه !

وأكثر مدعاة للأسف أن يقع هذا الخلط في الإطار القومي

ذاته . فتؤثر الخلافات والخصومات العربية هنا وهناك في نشاطنا الثقافي ، وينظر بعضنا إلى ثقافة البعض الآخر وكأنها عدو من الأعداء .

هكذا فعل بعض الذين اختلفوا مع السياسة المصرية في السبعينيات فدعوا إلى مقاطعة الكتب والصحف والمجلات والأفلام والمسرحيات والإغاني المصرية . وشنوا على طه حسين ، ونجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس حملات عنيفة شعواء لم يكن لها تأثير يذكر ، لأن الثقافة المصرية أساس في الثقافة العربية وفي الوجدان القومي الذي لا يمكن أن ينكر شيئا من مكوناته ولا تمرق وانهار .

وما يقال عن موقف البعض من الثقافة المصرية في السبعينيات يقال عن موقف آخرين من الثقافة العراقية الآن .



لقد كان الغزو العراقي للكويت كارثة من الكوارث التي حلت بالعرب نتيجة للنظم المستبدة التي خيمت على بلادهم . والنظام العراقي الذي اكتوى بناره الكويتيون والعرب عامة نتيجة لهذا الغزو اكتوى بناره العراقيين أولا ، وخاصة المثقفين الذين اعتبرهم جميعا ضحايا ، من رحل منهم ومن أقام ، ومن زج به في السجن أو ترك خارجة تحاصره عين السلطة وتحصى عليه حركاته وسكناته ، وتبترز ولاه ابتزازا ، وتقرضه عليه فريضا بالترغيب تارة وبالتهريب تارة ، فإن انصاع والطاع وإلا فعصيره معروف محتوم .

هؤلاء المثقفون الذين وقعت بلادهم بين شقي الرجي فريسة لحملات النظم المستبد وحماقاته من ناحية .

علينا أن نميز بين صدام حسين ويدر شاكر السياب ،
بين العراق الذى ساقه الطاغية مرشما لغزو الكويت ،
والعراق الذى يكتب ، ويفنى ، ويقاوم الطغيان ، ويحلم
بالسلام والديمقراطية والتقدم .

إن ثقافة العراق المستتيرسند للمستتيرين في العالم كله
وفي بلادنا بالذات . وفي مواجهة الكوارث الأدمى التى
يمكن أن تعصف بنا ليس لنا إلا ملاذ واحد هو ثقافتنا
القومية الحافظة لوجودنا ، القادرة على إنقاذنا من التخلف
والتمزق والانحلال .

لهذا نحتفى في هذا العدد بالكتاب والشعراء والفنانين
المصراقيين الذين عرفناهم في الماضى والذين نكتشفهم
اليوم ، الميمثرين في المنايا ، والمقيمين في الوطن ، فمجلة
« إبداع » منبر من منابرهم ، لأنها منبر لكل عربي مبدع ،
ولكل فكر مستتير .

ولغارات الأعداء الذين اتفخوا من غزو صدام حسين
للكويت ذريعة لتدمير العراق كله من ناحية أخرى - هؤلاء
المثقفون بحاجة إلينا الآن ، ونحن أيضا بحاجة إليهم .

نحن نحتاج إلى الثقافة العراقية لأنها أساس في ثقافتنا
القوية عامة وفي ثقافتنا الطبيعية بالذات .

إن حركة التنوير والتحديث التى أسهمت فيها مصر
بالنصيب الأولى تنعصر لعدوان شرس وحصار قاتل
تضربه عليها الاتجاهات الرجعية المتخلفة التى ظهر أمرها
واستفحل خطرها نتيجة للمحن التى تعاقبت على المراكز
الثقافية الكبرى في الوطن العربي ، وفي مقدمتها القاهرة ،
ودمشق ، وبغروت ، وبغداد .

فيذا أردنا لحركة التنوير أن تخرج من هذا الحصار ،
وأن تسترد وحدتها وقدرتها على الفعل والتأثير فعلينا أن
نعد أيدينا للمثقفين العرب المستتيرين في كل مكان .

رجاء النقاش

في العدد القادم

المتنبى .. والشيخ الشعراوي !

مَثَلُ التَّنْويرِ فِي هَذَا الزَّمَانِ

ومن هذه الزاوية يقلل عن العقل إنه مستقل واستقلال العقل يعني أنه عقل ناكذ . وهذا هو السبب في تعريف التنوير للفلسفة بأنها العادة المنطلقة للتفكير . وهذا التعريف لا يساير التعريف التقليدي للفلسفة^(١) .

والوحدة العضوية بين الفلسفة والنقد دفع التنوير إلى إثارة الشكوك في مشروعية الميتافيزيقا أو بالأقل ، في مشروعية المطلق . وهذا هو السبب الذي من أجله أدخل « كلخا » مفهوم المطلق في مجال الفلسفة ، في مفتتح الطبعة الأولى من كتابه : « نقد العقل الخالص » ، يقول :

إن للعقل خاصية متميزة في أنه محكوم بمواجهة مسائل ليس في الإمكان تلخيصها . إذ هي مسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته . بيد أن العقل عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل تدور على مفهوم المطلق . سواء وصفته بأنه الله

الغاية من هذا البحث معرفة ما إذا كانت مثل التنوير صالحة في هذا الزمان . وهذه المعرفة تستلزم تحديد هذه المثل . وفي عبارات موجزة يمكن القول بأن هذه المثل تدور على مبدأ واحد هو سلطان العقل الإنساني . وقد تناول الفيلسوف الألماني العظيم « إيمانويل كلخا » هذا السلطان وأوضحه في مقال له بعنوان : جواب عن سؤال : ما التنوير ؟ « نشره عام ١٧٨٤ في مجلة شهرية في برلين وفي هذا المقال يعرف كلخا التنوير بأنه :

« هجرة الإنسان من اللا رشد ، والإنسان هو علة هذه الهجرة . واللا رشد هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير إرشاد من الآخرين . وهذا اللا رشد هو من صنع الآخرين . عندما لا تكون عقله مربوطة إلى نقص في الفهم ، وإنما إلى نقص في العزيمة والجرأة . في استخدام العقل من غير إرشاد من الآخرين . كن جريئاً في أعمال عقلك هو شعار التنوير .

أو الدولة ، ولهذا فإن تاريخ الفلسفة ، عند
ر كلفظ ، هو تاريخ هذا العجز .

و « كلفظ » يميز بين حالتين : حالة البحث عن اقتناص
المطلق ، وحالة اقتناص المطلق . والأمر الحاصل أن ثمة
محاولات عديدة في البحث عن المطلق - ولكن تصورات
اقتناص المطلق بطريقة مطلقة يوقع الإنسان . في
في الدوجماتيقية^١ . وهذا هو مغزى قول كلفظ : لقد
ايقظني هيوم من سباتي الدوجماتيقى^٢ . ذلك أن
الإنسان بمجرد اقتناصه المطلق فإن هذا المطلق يصبح
نسبياً : ويتوقف عن أن يكون مطلقاً ولهذا فإن عبارة
« بروغنا غوراس »^٣ : « الإنسان مقياس الأشياء »
ما زالت مقبولة حتى الآن . ومع تفسير طفيف يمكن
القول : « الإنسان هو مقياس المطلق » ويمكن اعتبار
هذه العبارة شعار التنوير ومن ثمار هذه العبارة نسبية
المعرفة ، وليس للمذهب النسبى ، لأن النسبية كمذهب
تتكر الحركة الجدلية في تحول المطلق إلى نسبى ، أما
نسبية المعرفة فتشير إلى أن ثمة ما وراء ، أى
اللا مشروط . وهذه الحركة الجدلية بدورها تمنعنا من
الوقوع في المطلقية ، أى الدوجماتيقية . التى تنشأ
فرض حقيقة واحدة بغفل القوة التفسيرية . ولهذا فإذا
تبين كل نسق اجتماعى امتلاك حقيقة واحدة . يتصورها
على أنها مطلق . يصبح لدينا أكثر من مطلق ، وهذه نتيجة
مناقضة لطبيعة المطلق ، الذى هو بحكم طبيعته واحد
لا يتعدد وهذا هو السبب الذى من أجله لا يكون في
الإمكان حدوث التعايش السلمى بين المطلقات ، لأنها في
هذه الحالة تفقد مطلقيتها .

وإذا جاز لنا الاستعانة بمصطلحات « دارون » يمكن
القول بأن المطلقات في حالة تبدلها ، الصراع من أجل
الوجود والبقاء للأصلح .

بيد أن هذا الصراع يمارسه النفسى (أى
الإنسان) باسم المطلق . ولهذا فإذا اعتنق
إنسان مطلقاً ما فإنه يناضل من أجله إلى الحد
الذى يشعل فيه حرباً ضد من يعتقد مطلقاً
آخر . وهذا ما أسميه « جريمة قتل
لا هوية »^(٦) .

ولهذا يمكن اعتبار « التنوير » أعظم ثورة في تاريخ
البشرية ، تروى البشر على كيفية اجتثاث هذه
الجريمة اللا هوية . بيد أن هذه التربية ليست بالأمر
الميسور .

وقد واجه التنوير نقداً فلسفياً ودينياً عنيفاً .
فلسفياً ، جاء النقد من مدرسة فرنكفورت وعلى الأخص
من « ادورنو » و« هوركهايمر » في كتابهما « ديالكتيك
التنوير » ويحاول المؤلفان في الكتاب الأول توضيح
السبب الذى أدى إلى سيادة الفاشية والثقافة الديمقراطية
في أوروبا ، على أعلى مسارها . والسبب عندهما ، مردود إلى
أن التنوير السسول عن التقدم الاجتماعى والثقافى
والمادى ، يحمل في طياته بذور التراجع إلى أشكال بدائية
مضادة للتنوير وهذه « ديالكتيك التنوير » حيث ينقلب
التنوير على نفسه ، ويتحول إلى بربرية جديدة . وهى
الفاشية . ومن ثم فإن العقل يصبح اللا عقل^(٧) .

وإن للكتاب الثانى بنوه « هوركهايمر » بأن الفلسفة

١ معناه تروى امتلاك الحقيقة المطلقة .

٢ كلفظ سوسطائى على أن أثبتا في القرن الخامس قبل الميلاد .

البرجوازية ، من حيث هي تجسيد للتنوير ، هي عقلانية . بحكم طبيعتها . بيد أن هذه العقلانية تحولت ضد نفسها وسقطت في مذهب الفلك أو الدوجماتيقية . ولم يبق بعد ذلك شيء من العقل . هذا بالإضافة إلى أن العقل هو الوسيلة التي يتجذر بها الإنسان في المجتمع أو يتكيف إلى الحد الذي يتحكم فيه العقل في الفرائز والعواطف^(٤) . وهذا هو السبب الذي دعا كلنط إلى القول بأن « جمود الحس أسس ضروري للقضيضة »^(٥) . ويهذا المعنى يقول « هوركيهر » إن العقل يصبح آلة حاسبة تصدر أحكاما تحليلية ، وتستبعد الأحكام التقويمية . وفي تقريره أنه إذا عرفنا أن ابتداء الآلات الحاسبة والكمبيوترات هي من ثمار الثورة العلمية والتكنولوجية ، التي هي ثمار التنوير فعلى مدرسة « فريكلورت » عندئذ معارضة هذه الثورة .

أما دينيا فقد واجه التنوير نقدا غير مباشر من قبل الأصوليين عبر مفهوم الحداثة الذي هو من ثمار التنوير والأصولية ، تاريخيا ، يعود ظهورها إلى بداية هذا القرن وأظن الظن أن الذي مهد لسك هذا المصطلح هو سلسلة كتبها صدرت بين عامي ١٩٠٩ - ١٩١٥ ، بعنوان : « الأصول » بلغ عددها اثني عشر كتابا ، وبلغ توزيعها بالجمان ثلاثة ملايين نسخة أرسلت إلى القسائسة واللاهوتيين لتقديم محاولة المسيحية التكيف مع الحداثة بما مع العلم ، ونظرية التطور ، واللدابية ، وتلتمز بحرفية النص الديني ، أي بغض تأويله .

وهكذا يمكن تعريف الأصولية بأنها معاداة الحداثة ومعارضة الرأسمالية المستتيرة التي تخلصت من الرؤية الكونية الدينية . ومن هذه الزاوية ، فإن الأصولية تقترب عن المحافظة . فالمحافظة تقبل الانتساب في الحديث عن

دور الدين ، وتقبل العالم الحديث على أنه المجال الذي يسارس فيه اللاهوتيون مهمتهم . أما الأصوليون فيرفضون العقل الحديث . ولهذا فإن فكرتهم المحورية ليست في ترجمة الدين إلى اللغزات الذهنية الحداثة ، ولكن تغيير هذه المفولات بحيث يمكن اقتناص الدين . وأيا كان الأمر . فإن الحركة الأصولية أصبحت ظاهرة دالية وساجتزية هنا عند نوعين « من الأصولية الدينية ، وهما : الأصولية المسيحية ، والأصولية الإسلامية .

تجسدت الأصولية المسيحية في الضالعية الأخلاقية ، التي نشأت كمركبة دينية في عام ١٩٧٥ بقيادة جيري فولول بهدف تحرير أمريكا من القيد على التسليح . وتأسيس شبكة دفاع عسكرية ، والتوسع على الدعاية ضد الشيوعية . ومن أجل تدعيم هذه الغاية عقد « فولول » تحالفا بين أتباعه ، والكاثوليك ، واليهود والمؤمنين بهدف إطلاق الرصاص اللاهوتي على الليبرالية والنزعة الإنسانية والعلمانية على حد تعبير فولول^(٦) .

أما « الأصولية الإسلامية » فتتأزى الأصولية المسيحية وتمثلها الجماعات الإسلامية التي أسسها : أبو الأعلى المودودي « باكستان » و « سيد قطب » (مصر) و « وخوميني » (إيران) .

ويتصور هؤلاء الثلاثة أن الرأسمالية الغربية والشيوعية الشرقية ، هما معسكرا الجهل . ولهذا ينبغي إزالتها حتى يبقى الله الوحدة بين العرب والإسلام . ولكن إذا تطلع المسلمون إلى القوة في مجالات أخرى فإنهم يصبحون موضع احتقار^(٧) . ولكن ماذا يعني الجهل ؟ الجهل عند « سيد قطب » محصور في عصر النهضة ، والإصلاح الديني ، والتنوير وواجب المصلحين المناضلين القضاء على هذه الظواهر الثلاث ولكن بشرط : أن يتم

في الأصل ، تبدو كامتداد منطقي للمبادئ التي أرساها الفلاسفة الفرنسيون في القرن الثامن عشر ، ثم يستطرد قائلا : « إن العظماء ، في فرنسا الذين مهدوا عقول البشر لا استقبال الثوريين ، لم يقلوا أي سلطان خارجي أيا كان فكل شيء خاضع للنقد ، وكل شيء يبرذاته أمام محكمة العقل ، أو يعتبر نفسه كأنه غير موجود . وهكذا أصبح العقل هو وحده مقياس الأشياء .

ولكن ماذا يعني « أنجلز » بقوله « امتداد منطقي » جواب « أنجلز » أن ذلك مردود إلى العلاقة الجدلية بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية فهو يرى أن التناقض بين خاصية الفكر الإنساني المتصورة بالضرورة على أنها مطلق وبين وجودها في الكائنات البشرية ، التي لا تفكر إلا بطريقة محددة ، وهو شرط ليس في الإمكان حله إلا في مسار التقدم اللا نهائي وبهذا المعنى ، فإن الفكر الإنساني سلطان نفسه ، وليس سلطان نفسه ، وقدرته على المعرفة لا محدودة بقدر ما هي محدودة . فالفكر الإنساني إذن سلطان نفسه . وهو لا مصدر من حيث استعداده ، وإمكاناته ، وغايته القارضية العظمى ، ولكنه بلا سلطان . ومحدود في تحقيقه الفردي^(١) .

وقد بلور « لينين » هذا الديالكتيك في كتابه « المادية والنقدية التجريبية » تحت عنوان : « الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية » حيث يقرر أن التمييز بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية هو تمييز غير محدود ، بحيث يمنع العلم من أن يصبح « دوجما » (عقيدة) ؛ بالمعنى الرديء لهذا اللفظ ، ويمنعه من أن يصبح ميتا . ومتجمدا ومتكسفا . بيد أن هذا التمييز هو محصور بالقدر الذي يسمح لنا بذلك الاشتباك بيننا ، وبين النزعة الإنسانية المغلقة ، والنزعة اللا دورية^(٢) .

القضاء بالحروب الدينية ، وليس بالوسائل السلمية : وقد نظر هذا الشرط مفكر الثورة الإسلامية الإيرانية « علي شريعتي » في كتابه المعتبر « سيوسولوجيا الإسلام » وفيه يفسر التاريخ بمصطلحات دينية فهو يرى أن قصة « هابيل وقابيل » هي بداية حرب ما زالت مشتعلة حتى هذا الزمان . وسلاح كل من هابيل وقابيل هو الدين . وهذا هو السبب في أن حرب دين ضد دين هو الثابت في تاريخ البشرية . فمن جهة لدينا مبن الفئوس ، أي الدين الذي يشرك باه ويبرره في المجتمع وفي التمييز بين الطبقات ومن جهة أخرى لدينا دين « التوحيد » الذي يبرر وحدة الطبقات والأجناس ويقرر « شريعتي » أنه بسبب هذه الحرب الضرورية بين الشرك والتوحيد فإن أهم مبدأ إسلامي هو قدرة الإنسان على تقسيم ذاته للاستشهاد وهذا مبدأ إسلامي هو الذي يحث المسلم على الانخراط في الحرب من غير تردد . ومن هذه الزوايا فإن الموت ليس هو الذي يختار الشهيد وإنما الشهيد هو الذي يختار الموت ، بمعنى وبرادة . والمسألة هنا ليست مسألة تراجيدية ، وإنما هي مسألة نموذج يحتذى لأن الشهادة بالمذ أربع درجات الكمال . ومعنى ذلك أن المسلم الحق هو الشهيد المناضل^(٣) .

وهنا لابد من إثارة القضية التالية : إذا كان ثمة علاقة عضوية بين الدين والاقتصاد في تاريخ البشرية فالمسألة الأساسية هي في الكشف عن طبيعة الطبقة الاجتماعية التي تلازم الأصولية الدينية . وتناول هذه المسألة بأسلوب علمي يستلزم البحث عن العلاقة بين الأصولية والحضارة على أساس أن الأصوليين يزعمون أن رسالتهم تذكر على إنقاذ الحضارة الإنسانية . قول شائع أن الأصولية ضد الماركسية والبرالية بيد أن هذين التيارين من نتاج « الثوير » . يقول « أنجلز » : إن الاشتراكية الحديثة

ومن هذه الزاوية فإن الأصولية هي ضد الليبرالية والماركسية . لأنها ترفض التنوير كما ترفض الحداثة التي هي ثمرة التنوير وحيث أن الحداثة مكافئة للثورة العلمية والتكنولوجية التي هي روح القرن العشرين ، فإن الأصولية يمكن اعتبارها « تنوفاً » في مسار الحضارة الإنسانية ومن هذه الزاوية يمكن الكشف عن الطبقة الاجتماعية المسيرة لهذا التثواء الثقافي . وهذه الطبقة لا يمكن أن تكون الطبقة الرأسمالية المستفيرة . فهي إذن طبقة رأسمالية غير مستفيرة وأنا أسميها الرأسمالية الطفيلية — لا تتصاعد ثراء بطريقة صاروخية ومن ثم فهذا النوع من الرأسمالية ينفي الإنتاج في مجالات

النشاط الإنساني . ويتبنى أنشطة طفيلية مثل المخدرات والسوق السوداء . والاتجار في أنشطة غير مشروعة . ومن هذه الزاوية ، فإن الرأسمالية الطفيلية تشارك الأصولية في الوقت ضد المسار الحقيقي للحضارة الإنسانية التي هي إنتاج للمعنى الواسع لهذا اللفظ ، أي الإنتاج الحضاري ، وليس مجرد الإنتاج الاقتصادي .

يبين كما تقدم أنه من اللازم تعمل مثل التنوير ، ليس بأسلوب سلبي ، وإنما بأسلوب يهدم الطريق للمعسكر الحقيقي للحضارة الإنسانية .

(1) Peter Gray, The Enlightenment, New York, Norton company 1977, p. 130 .

(2) Mourad Wahba (edit), Roots of Dogmatism, Cairo, Anglo. Egyptian Bookshop, p. 234.

(3) Adorno Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, London, Verso, 1979, p. 90.

(4) Horkheimer, Eng of Reason, quoted From Dialectic of Enlightenment, p. 95.

(5) Ibid.

(6) Falwell Listen A rica, New York, Doublesay 1980, pp. 16—81.

(7) Abd alslom yasin, Call to cad in of jam aa, 1975.

(8) مراد وهبة ، الأصولية والعلمانية في الشرق الأوسط ، مجلة للفكر ، القاهرة ، ٤٩ ، ص ٨٤ — ٩٧ .

(9) Engels, Anti- Duhring, Moscow, Foreign Languages Publising House, pp. 27- 28.

(10) Lenin, Materialism and Engirio - Criticism, p.



زهرة الأقحوان

وحدها في برارى من الشوك ..

.. تاكلُ أحداً قها ..

.. زهرةُ الأقحوانُ

تتذكر عند السماء الذى ..

.. فاض في قلبها بالأسى ..

تتذكر بعض القلوب

« الرحمة »

تلمسُها في حنائُ

حين كان الأمانُ

وارفاً وأغاني الكمانُ

تصطفى عودها لتراقصه
والندى مهرجاً
تتذكر مذي الوجوه التي ..
لم تعد منذ غابت
والنسيم الذي جف ..
.. ماه الغدير المهاجر ..
حلم الزمان
وخدما زهرة الاقحوان
تنحني للعواصف ..
.. يمتصها حرثها
تعرف الآن ..
أن الذي كان .. كان
لن يعود لها ما اشتته
وإن يسبح البدر ..
.. بين تلافيف أوراقها
مثلما كان يفعل يوماً
حين كانت تنثني
بين أيدي الصبا

ليتها تستطيع الرحيلَ إلى حيث ..
.. تلقى أحبَّتها

حيث يجرى نهارٌ من الماء
بين القُصُونِ اللِّدَانِ
ليتها تستطيع الدخول ..
.. لصيف طفولتها من جديد

ليتها ليتها ..
.. لوعةٌ من سراب يراقُ
وتعجزُّ عنه اليَدانُ
وحدها زهرةُ الأبحوانِ
تتأملُ هذا الرحيلَ
الطويلَ الذي تشتهيهِ
« يفارقها »
وهي تبقى هنا ..

تنحني لاعتقال المكان

لماذا ينتكس التنوير ؟

التقدم الذي لا يلحق أحلام الحرية والعدل ، كانوا يطلبون من رجل الدين أن يكون صوتاً على تحقيق هذا التقدم ، بما لديه من معرف تاريخية ، وما له من تأثير في النفوس . وذلك بوعمل مبدأ الاجتهاد وفتح أبوابه ، وتأكيد أهمية العقل وإطلاق سراحه ، لممارس العقل حريته في التامل والتفكير والاستنباط والاستدلال . وما كان أحد من هؤلاء يفكر في رجل الدين بوصفه قاضياً لآراء لقضائه ، بل بوصفه عالماً تتجلى ثقته بمعرفته الدينية في كيفية حوار مع غيره ، فيجادل باقنى هو أحسن ، ولا يجيب عن بآله أن حق غيره في الاختلاف معه لا يقل عن حقه هو في الاجتهاد ، فالاختلاف رحمة ، والتسند طليعة بشرية ، وحكمة ارضعتها الآية التي جاء فيها ذلك جعلنا منكم شريعة ومنهلاً وأوشاء الله لعلكم رامة واحدة » [٤٨ / المائدة] .

يضاف إلى ذلك أن مفكرى التنوير أرادوا أن يتقوا مبدأ الفصل بين السلطات من بنية الدولة إلى بنية المعرفة ،

كان نموذج رجل الدين الذي سعى زمن التنوير إلى تأكيد ، بمختلف تجلياته ، هو نموذج « المتكلم » العقلاني الذي يتقن من علوم الدين قدر ما يتقن من علوم الفلسفة ، كما قال الجاحظ قديماً ، أو النموذج الذي يتقن من علوم الدين ما يتقنه من علوم العصر الحديث ومعارفه ، والذي يتعدى « علوم العرب » إلى « علوم المعجم » الجدد أو معارف « الآخر » الذي لابد من الإفادة بمنجزاته لتحقيق حلم النهضة ، أي نموذج رفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي ومحمد فريد وجرى وغيرهم ، ممن كان فكرهم الدينى يتأسس على مبادئ عقلانية ، تقبل الحوار مع كل معارف العصر الواعدة وعلومه المتطورة ، فتؤكد هذه المبادئ حرية الاجتهاد الذى يعمل ، بدوره ، على توسيع آفاق التقدم بدل الصجر عليه وعرقلة مساره . وكما كان التنويريون ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم طليعة مجتمع نامض ، يتحرك إلى الامام ، ويسعى إلى تحقيق

فشيئا ، انداح موقعه التقليدي نفسه في علاقات التحديث التي أخذ يؤسسها « الأفندي » . ويقدّر ما كانت أدوار الأفندي تتعدد ، في الدولة الحديثة ، كانت أدوار الشيخ التقليدي تنقل ، وإحساسه بالخطر يتصاعد ، فينسحب في نظريته إلى الدولة المدنية الحديثة سواء ظن متأسل ، وعداء هو نوع من الآلية الدفاعية . إن الدولة المدنية الحديثة تقوم على التحدّد في أس بنيتها القائمة على الفصل بين السلطات ، وعلى مبدأ تداول الحكم ، والمساواة في الحقوق قبل الواجبات ، ومن أهم الحقوق حق الاختلاف . وتلك دوال لا تعرف معنى تسلطية الإجماع الذي أسسه الفقيه ، ولا تنظر إلى كسر هذا الإجماع بالريية أو الإتهام الذي ينظر به هذا الفقيه إلى أي فعل من أفعال الخروج على الجماعة . وعليها أن لا ننسى أن هذا الفقيه ، النقلي ، الحنبلي الأشعري في الأغلب ، قد تربى — كما ظل يربى غيره — على مبدأ الطاعة لأولى الأمر ، وعلى طاعة الحاكم وإن جار وعدل عن الحق . وكان ذلك قبل أن يأتي رجال دين من نوع الأفغانى والكواكبى ، يحيون التقاليد الفقهية المناقضة ، ويدفعون المسلمين إلى الثورة على « طابع الاستبداد » وخلع الحكام الظالمين ، فلا طاعة لمستبد ، ولا أمان لظالم .

ولا شك أن التحولات التي تصاعدت بمكانة « الأفندي » ، في مقابل نموذج الشيخ التقليدى ، هى نفسها التي ولدت نموذج « الشيخ المجدّد » الذى حمل لواء التحديث في فهم الإسلام ، أعنى النموذج الذى مثله الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده والكواكبى وغيرهم ، ممن كانوا يؤمنون بما أكّده الكواكبى ، في « طابع الاستبداد » (١٩٠١ م) قائلا :

« ما لوحج الشرقيين اجمعين من يوليين ومسلمين ومسيحيين وإسرائيليين وغيرهم ، إلى

ومبدأ توزيع العمل من الاقتصاد إلى الثقافة ، وذلك لتنمىز كل طائفة بمجالها المعرفى ، فتعاصر نشاطها المؤهله له بحرية تامة ، دون أن تتدخل طائفة في مجال غيرها بالتسلط ، أو تحجر عليها بالقمع ، أو تفرض لنفسها وضعا أعلى بالإرهاب ، بل تستوى الطوائف في الحقوق والواجبات ، ويستوى أفرادها في حرية الفكر والإبداع والتجريب ، ومن ثم التعدد والاختلاف . وتجنل كل طائفة جهدا لتحقيق أحلام التقدم في مجالها ، بأدواتها المعرفية الخاصة ، دون أن يكون هناك ما يمنع من وجود علاقات حوارية ، تحقق الفائدة للجميع ، شريطة أن تنظر « حوارية » ، أى تبدأ من التسوية بين أطراف الحوار ، ومن التسليم بحق الطرف الآخر في المخالفة ، والتسليم بأن المعرفة لا يحكمها طرف دون غيره ، وإن وسائلها وسبلها ليست واحدة في كل الأحوال .

ولقد كان هذا المنظور يعيد بناء التراتب المتوارث الذى كان يضع « الفقيه » السنى النقلي كريبا من « السلطان » ، في سلم التراتب الاجتماعى الذى تحول إلى تراتب معرفى ، فانداح مفهوم « السلطان » في مفاهيم الدولة المدنية الحديثة التي افتتحت الشيخ رفاعة الطهطاوى التبشير بها ، منذ أن كتب « تخلص الإبريز في وصف باريز » . وبعد أن كان الفقيه النقلي السنى (الشيخ) يحتل موقعه التقليدى قريبا من السلطان ، ودونه بنطخ ، في قمة التراتب الاجتماعى المعرفى ، منذ أن أقفل المحاولات التي قام بها مناقسه الفيلسوف (الحكيم) في احتلال هذا الموقع ، ومنذ أن اقرن « عقل » الحكيم بما رده الغزالي إلى « التهاوت » ، وما رده الحنابلة قبله وعده إلى « البدعة » و « الضلالة » ، أصبح على هذا الفقيه أن يتخل عن موقعه التقليدى ، ويكتفى بمعهد العلم دون قلعة الحكم ، وساحة المسجد بدل مجلس السوالى . وشيئا

**حكماء لا يبالغون بغوغاء العلماء الغفل
الإغبياء ، والرؤساء القساء الجهلاء . يجدون
الخطر في الدين ، فيعيدون النواقص المعطلة ،
ويهدون به من الزوائد الباطلة . مما يطرا عادة
على كل دين يتقدم عهده ، فيحتاج إلى تجديد
يرجعون به إلى أصله المدين .**

ولقد ائتمن هذا النموذج المجدد لرجل الدين بالعودة
إلى تقاليد « الحكيم » العقلية في التراث العربي
الإسلامي ، وإحياء تراثه الذي يمتد من « المعتزلة » إلى
« الفلاسفة » ، والذي يقوم على العقل ، ويبرر إعادة فتح
باب الاجتهاد ، ويؤسس لما يمكن أن يكن « فصل المقال
فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال » . بعبارة
أخرى ، كان على نموذج « الشيخ المجدد » أن يعود إلى
النموذج المناقض للفقيه التقليدي في التراث فيستبدل به
نقيضه الذي أراحه ، حين استبدل النقل بالعقل ، والتقليد
بالاجتهاد ، فأغلق أبواب المستقبل ، وفتح أبواب
الجمود . ولذلك تعدل التراتب التقليدي للمعرفة عند
الأفغاني الذي استبدل العقل بالنقل ، والتحسين والتبجيل
العقليين بتسديد التقليد ، فارتفعت مكانة الفلسفة لتحل
« الحكمة » أعلى مرتبة ، بوصفها :

**« مقننة القوانين وموضحة السبل ،
وواضحة جميع النظلمات ، ومعينة جميع
الحدود ، وشارحة حدود الفضائل والردائل ،
وبالجملة ، فهي قوام قوام الكمالات العقلية
والخلفية »**

وقد أعاد نموذج « الشيخ المجدد » الاعتبار للفكر
العقلاني الديني ، في العلاقات المعرفية للدولة الحديثة ،
فاقتزن هذا النموذج بالدفاع عن العقل في فهم الدين ،

والدفاع عن حق العقل في الاجتهاد ، وحققا في مقاربة
نتائج هذا الاجتهاد ، وذلك انطلاقا من التسليم بمبدأ
التعدد ، بوصفه أحد مبادئ الدولة المدنية الحديثة التي
تقبلها هذا النموذج ، بوصفها مرحلة من مراحل
« الترقى » في الأمة ، ودرجة من درجات تحقق « الحكومة
العادلة » . ولم يتخذ مثله هذا النموذج موقف العداء من
هذه الدولة المدنية ، ولا موقف العداء من « العلم » الذي
أخذت أعلامه ترفرف فوق معاهدها ومؤسساتها المعرفية .
لقد تقبلوا « التحديث » بوصفه منطلقا إلى التقدم ،
وسبيلا لمواجهة المستعمر . وتقبلوا « العلم » بوصفه أداة
لهذا التقدم وذلك السبيل ، وسعوا إلى الوصل بين العلم
والدين ، مستلهمين التقاليد العقلانية التراثية في إقامة
الاتصال بين « الحكمة » و « الشريعة » ، منطلقين من
هذه التقاليد إلى ما يوازي اندفاع الدولة الحديثة في سلم
« الترقى » .

وأنواقع إن إقامة الاتصال بين العلم والدين ، بما
لا يجعل من أحدهما قيادا للثاني ، هو الوجه الآخر لإقامة
علاقات تتسم بحسن الجوار بين ما أطلق عليه الأفغاني
اسم « السلطة الزمنية » و « السلطة الروحية » . ولم يكن
الأفغاني يتحدث عن العلاقة بين السلطين الزمنية
والروحية ، في هذا السياق ، بوصفها علاقة بين الدولة
المدنية الحديثة التي يتقبلها والدين الإسلامي الذي يدين
به ، كان لا دين سواء ، بل بوصفها علاقة بين هذه الدولة
التي يتقبلها ولا يرفضها ، وبين الأديان الثلاثة الكبرى
التي كان يعرفها : اليهودية والمسيحية والإسلام ؛ فليس
في هذه الأديان الثلاثة ما يخالف نفع المجمع للبشرى .
من منظور الغاية التي تتجه إليها السلطة الزمنية ، بل على
العكس تحض هذه الأديان الإنسان على أن يعمل الخير
المطلق مع أخيه وقرينه ، وتحظر عليه عمل الشر مع أي

كان . إن الهيئة البشرية لا يمكن أن تستغنى عن السلطتين الزمنية والروحية ، فيما يؤكد الأفغانى ، وإن كلتا السلطتين ترمى إلى غاية واحدة فى الجوهر والأصل ، وتقبل للترقى أو الانحدار . أما السلطة الزمنية (المدنية) فإنها تستمد قوتها من الأمانة لأجل قمع أهل الشر ، وصيانة حقوق العامة والخاصة ، وتوفير الراحة للمجموع ، بالسهر على الأمن ، وتوزيع العدالة المطلقة ، إلى آخر المنافع العامة . وإذا وقعت هذه السلطة بين يدي حاكم مستبد ، لا يخلق مصالح للشعب ، كان على الأمانة أن تتور عليه ، وتستبدل به غيره ، لأن إرادة الشعب هى القانون الذى يجب على كل حاكم أن يكون خادماً له ، أمينا على تنفيذه . أما السلطة الروحية فهى السلطة الخاصة برجال الأديان جميعا ، من حيث ما يقومون به من الحس على عمل الخير واجتنب الشر . وإذا انحرفت هذه السلطة المعنوية عن مواضعها ، وجب الوقوف تجاهها ، والعمل بكل قوة لإرجاعها إلى أصلها :

« وإذا صلى الدين فى غايته الشريفة ، حمدته السلطة الزمنية بلا شك وإذا سارت السلطة الزمنية فى الغاية المقصودة منها ، وهى العدل المطلق ، حمدتها السلطة الروحية وشكرتها بلا ريب . ولا تتبدل هاتان السلطتان إلا إذا خرجت إحداهما عن المصور السليم بها . والموضوعة لأجله .

ولم يتخيل « الشيخ المجدد » العلاقة بين الأديان ، داخل الدولة المدنية الحديثة ، ومن هذا المنظر ، بوصفها علاقة حرب أو تضاد ، بل علاقة تأخر ، تدخل السلطة الروحية الموازية ، للسلطة الزمنية . ومعنى هذه العلاقة أن « الأديان فى مجموعها هى الكل ، وأجزاؤها هى الموسوية والعيسوية والإسلام » فيما يقول الأفغانى ،

فيما كتبه عن وحدة الأديان التى يصفها بوصفها « كلاً » ، مؤكداً أن هذا « الكل » هو « الدين الخالص » الذى يجب أن يفكر فيه الجميع بوصفه السند الروحي للتقدم . ويمضى الأفغانى من هذه الفكرة إلى تأكيد أن الصراع الذى يقع بين الأديان (هل تقول : « الفتنة الطائفية » ؟) لا يرتبط بالأديان ، من حيث هى أديان ، وإنما يرتبط بما يقوم به « تجار » الأديان الذين يستغلون جهل المتدينين بحقائق الدين ، ويحركونهم إلى الصراع مع غيرهم . ويوظفون هذا الصراع لتحقيق مصالحهم ، ولكى يتجنب « الشيخ المجدد » هذا الصراع ، ويحفظ على الدولة المدنية مسيرتها نحو الترقى ، فإنه يؤكد — أولاً — مبدأ الفصل بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية ويؤكد — ثانياً — مبدأ الفصل بين الدين من حيث هو دين ، ونظام الحكم الذى يتحدث باسم الدين ، أو يحاول الانتساب إليه . وإذا كان الأفغانى قد أوضح المبدأ الأول فإن الكواكبي ينشر المبدأ الثانى فى كتابه « طبائع الاستبداد » (١٩٠١) ، مبيناً أنه فى « الدول » التى تماقت فى تاريخ الإسلام « لم يكن .. نفوذ ديني مطلقاً فى غير مسائل إقامة الدين » . ويربط بين تقدم العالم الجديد (الغرب) وتحرره من النزعات الطائفية ، وتجارة المتاجرين بالأديان ، والمستغلين لها فى تأكيد الاستبداد ، ويقول صراحة :

هذه أمم أوستريا وأمريكا قد هداها العلم لطرائق شتى وأصول راسخة للاتحاد الوطنى دون الدينى ، والوفاق الجنسى دون المذهبى ، والارتباط السياسى دون الإدارى . فما بالنا نحن لا نلتفت فى أن نضع إحدى تلك الطرق أو شيها . فيقول علاننا الكثيرى الشحنة من الإعجاب والأجانب : « دعونا يا هؤلاء نحن ندير شأننا ،

ونتفاهم بالفصحاء ، ونتراحم بالإخفاء ،
وننواسي في الضراء ، وننفساوى في الصراء .
دعونا ندبر حياتنا الدنيا ، ونجعل الأديان تحكم
في الأخرى فقط . دعونا نجتمع على كلمات
سواء ، الا وهي : فلنحميا الأمة ، فليحميا
الوطن .

هذه الكلمات قصد بها الكواكبي نزع الفتيل من
محاولات المستعمرين ، وجاءدى الألق من رجال الدين ،
والتاجرين بالأديان ، في إشغال الفتن الطائفية بين
المسلمين والمسلمين ، وبينهم وبغيرهم من أبناء الديانات
الأخرى . ولقد كانت هذه المحاولة التي تهدف إلى قس
الاشتياك بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية ، ومن ثم
تأسيس الدولة على مبدأ المصلحة لا مبدأ التوفيق الدينى .
سابقة بحوالى ربع قرن على ما نأدى به على عبد الرزاق في
كتابه « الإسلام وأصول الحكم » الذى صدر عام
١٩٢٥ .

ولم يتفصل هذا التأسيس التتويجى الذى قام به
« الشيخ المجدد » للعلاقة بين السلطتين الزمنية
والروحية ، داخل الدولة الحديثة ، عن محاولة تأسيس
سلام دائم بين العلم والدين . وإذا كان الإسلام محمد عبده
قد أكد ، في حوار مع فخر انطون ، في مطلع القرن ، أن
الدين الإسلامى هو الذى انطلق بالعقل في سمة العلم ،
وصعد به إلى أطباق السماء ، فإنه كان يريد بعض أفكار
استاذة الأفغانى ، فيما يتصل بالعلاقة بين الانسان
وحقائق الكون بوجه عام ، فقد كان الأفغانى يقول :

إن الإسلام من اكبر اسرار هذا الكون ،
ولسوف يستجلى بعقله ما غمض وخفى من
اسرار الطبيعة ، وسوف يصل بالعلم ويطلق

سراج العقل إلى تصديق تصوراته فيرى ما كان
من التصورات مستحيلا قد أصبح ممكنا ،
وما صورته جموده وتوقف عقله عنده بأنه خيال
قد أصبح حقيقة .

ويسر ما كان الأفغانى يمزج بين التراث العقلانى
الإسلامى ومبادئ العلم الحديث المساعد الذى يظل
الدولة المدنية الحديثة ، فإنه كان ينطق بأجلامه التي تفك
القيود عن « عقل الإنسان » ، فتنحصر من الأوهام ليعشى
مطلق السراح ، بل يندفع بأسرع من العقبان ،
فلا يستحيل عليه إيجاد مطية توصله للقمر ، أو الأجرام
الأخرى ، فلا حدود لما يفقه الإنسان ، إذا هو تأثر على
كشف أسرار الطبيعة التي ما وجدت إلا للإنسان ،
وما وجد الإنسان إلا لها .

ويلتقط الكواكب الخيط من الأفغانى فيؤكد أن احلام
العلم لا تتحقق إلا مع الحرية ، وأن العلم يجدد كالعقل
الذى هو أداته عندما تسيطر طبائع الاستبداد ، فيبين
العلم والاستبداد حرب دائمة وطراد مستمر ، إذ يسعى
العلماء في نشر العلم ، ويجهتد المستبد في إطفاء نوره ، لأن
العلم سلطان أقوى من كل سلطان :

« والغالب أن رجال الاستبداد يطربون
رجال العلم ويتكون بهم ، فالسعيد منهم من
يتمكن من مهاجرة دياره ، وهذا سبب أن كل
الأنبياء العظم عليهم الصلاة والسلام ، واكثر
العلماء الأعلام والأدباء النبلاء ، تكتبوا في
البلد وماتوا غرباء . »

ولأن الصفة الإنسانية لهذا « العلم » الواعد ،
الصاعد ، تدل على الأجناس والأديان والقرمبات ، فقد
انسرقت إلى وعى « الشيخ المجدد » نزعة إنسانية ، تجاور

وتستبدل بها حرية الفكر . ففى التراث المناقض لتراث الفقيه السنى ، الحنبلى الأشعرى فى الأغلب ، ما يسند الكواكبى فى هجومه الساحق على طبائع الاستبداد ، وما يدعم التسامح فى حرية الاعتقاد ، فهذا التسامح نفحة من نفحات الإسلام ، عند العقلائين من رجاله ، عرف به هؤلاء حين كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنن ومعتزلى ومشبه وبهرى ، فيتجادلون أطراف المسائل المعضلة ، فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هبة فى النفوس ، وكرامة فى التاريخ ، فيما يقول محمد فريد وجدى . والمسافة جد قريبة بين هذه السmaschine العقلية وحرية التعبير التى طالب بها الكواكبى ، حين قال :

أطلقت الأمم الحرة حرية الخطابة والتأليف والمطبوعات ، مستغنية القذف فقط ، ورات أن تحمل مضرة الفوضى فى ذلك خير من التحديد ، لأنه لا ضامن للحكام أن يجعلوا الشعرة من التقييد سلسلة من حديد ، يخنقون بها عدوتهم الطبيعية : الحرية .

هكذا ، كان على نموذج « الشيخ المجدد » أن يتحول إلى نقىض لنموذج « الشيخ التقليدى » من أبناء المؤسسات الدينية الذين أضاف الشيخ المجدد إلى خوفهم من الدولة المدنية الحديثة خوفا جديدا من ناتج تحالف أعداءهم « المشايخ » مع هذه الدول . ومن ثم انقلبوا إلى أعداء للمجددين من الشيوخ ، وصبوا عليهم ناتج خوفهم ، فى آلية دفاعية يحرركها الشعور بزوال المكانة . وإذا كان هذا الوضع يبرر علاقة التضاد التى باعدت بين الأزهريين من أمثال الشيخ محمد الإنابى والشيخ عبد الرحمن الشربيني والشيخ عبد القادر الرافعى وأمثال الإمام محمد عبده وأقرانه وتلامذته ، فإنه هو الذى دفع

بين الحضور الكلى للبشرية والحضور الجزئى لعصبية الجنس والعقيدة ، فلا يشعر نموذج هذا الشيخ بغضاضة فى تقبل مهمة « تميم النوع الإنسانى » ، يوصلها مهمة يشترك فيها البشر جميعا . ويتقبل مبدءا الإفادة من « الأجنبى » دون أن يصده عن ذلك حاجز من تأويل دينى أو تفسير عرقى ، ويرى فى هذه الإفادة تحقيقا لما أطلق عليه رفاعة الطهطاوى اسم « النواميس الطبيعية » ، تلك النواميس التى تؤكد :

« إن مخالطة الأعراب ، لا سيما إذا كانوا من أولى الألباب ، تجلب للأوطان المنافع العمومية .. والبلاد الأفريقية مشحونة بأنواع المعارف والآداب التى لا ينكر إنسان أنها تجلب الأنس وترزق العمران » .

ومن منظور هذه النزعة الإنسانية ، المتطلعة إلى مستقبل لا حدود فيه للتقدم ، أو للصوار بين « الآن » و « الآخر » ، أو التعاون بين المتقدم والمتأخر ، حين ينتقى الاستغلال ، كان على نموذج الشيخ المجدد أن ينتقى من تراثه ما يتوازن به مع الحضور المتصاعد لهذه النزعة الإنسانية ، ويبرر ما كان يحلم به أمثال فرح أنطون من « إنسانية جديدة » ، ويؤكد بذلك كله مبدءا « الترقى » الذى أصبح شعارا للدولة المدنية الحديثة . وإذا كانت هذه الدولة تحمل رايات الحرية والعدل الاجتماعى فإن فى التراث العقلانى « الاعتزالى وغير الاعتزالى » ، ما يؤكد الأبعاد المتعددة للعدل ، بمعانيه الدينية والسياسية والاجتماعية ، وما يدعم الدلولات المتعددة للحرية المقترنة بقدرة العباد على « اختيار » أفعالهم ، فى تأويل يؤكد أنه لا معنى للشواب أو العقاب ما لم يكن الإنسان حرا ، مختارا لأفعاله ومعتقداته ومعارفه على السواء .

وإذا كانت الدولة الحديثة تنفى طبائع الاستبداد ،

الإمام إلى أن يقول لتلميذه محمد رشيد رضا :

« إن إصلاح الأزهر .. إصلاحه عقبات وصعوبات من غلظة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم ، وإن هذا الإصلاح لا يتم إلا في زمن طويل . »

وكان على الشيخ المجدد أن يتحمل الاتهام بالابتداع والعمالة ، وأن ينهال عليه من الاتهام ما يذكره بالاتهامات التي وجهها ابن قتيبة النقلي ، داعية التقليد ، في القرن الثالث للهجرة ، إلى معاصريه وأعدائه « المعتزلة » في مفتاح كتابه « تأويل مختلف الحديث » . ولكن مع فارق مهم أن داعية الابتداع (الذي جاء بعدما يربو على تسعة قرون) كان يضيء مع الموجة المساعدة للنهضة والترقي . وكان تضاده مع « الشيخ التقليدي » الأقل هو الوجه الآخر لتألفه (أو تحالفه) مع نموذج الأفندي التنويري ، من حيث الأهداف العامة التي جمعتها حول أحلام النهضة : الحرية والعدل والتقدم .

هذا التألف - التحالف - بدوره ، أسس التكافؤ بين التمييزين في الحوار ، فظل الحوار حوار الأقطاب الذين يحملون بتحقيق التقدم والاستقلال عن الآخر - المستعمر . وتجاورت التقاليد العقلانية العربية للجدل في التراث الإسلامي ، داخل هذا الحوار ، مع التقليد العقلانية الأوروبية للاختلاف في « فلسفة التنوير » . وبرز المجددون في الإسلام آداب الجدل في مبرهناتهم الفلاس الذي قرأوا فيه أن من « أدب الجدل » أن يعرف الجدل :

« أن الأنفة من الانتقاد للحق عجز ، وإن الاعتراف به والتجرح له عجز ، فلا يمنع من قبول الحق إذا وضع له . ولا يكون قصده من الجدل إلا يقطع ، فإن من كان ذلك غرضه لم يزل

في تنقل من مذاهبه وتكون في دينه ، وإنما ينبغي له أن يعتقد من المذاهب ما قام البرهان عليه إن كان مما يقوم على مثله برهان ، أو وضحت الحجة المقنعة فيه إن كان مما لا يوجد عليه برهان . »

— ٢ —

ولكن في داخل الحديق التي يريسمها « أدب الجدل » كان الحوار يتجه إلى إقامة مصالحة بين الأضداد ، بما يسمح بالمضي إلى الأسام ، ويورغ من السلطة القمعية لعناصر الثبات في البنية الثقافية العقلية التقليدية ، ويتخلص من عنف مواجهة المجموعات التقليدية المعارضة في الاستجابة إلى نتائج الحوار التنويري . وتربط على ذلك أن ظل الحوار دائراً في حدود شبكة علاقات المجاورة ، دون أن يجاوزها إلى صيغة جدلية ، فظلت التغيرات المصاحبة للحوار تغيرات كمية ، لا تصل إلى ما يجعل منها تغيرات كيفية ، أو جذرية ، تقضي إلى قطيعة معرفية ، أو تحولات حاسمة لعمليات إهلاك وإبدال ، في الانساق الكلية للمعرفة التقليدية للمجتمع .

وتواصلت النظرة الإصلاحية بوصفها النظرة القريبة من الوعي العام ، والمجانسة له ، كما تواصل الإيمان بالتردد والاعتدال والتوسط الذي يضم الأطراف المتضادة فيما يمكن أن يكون صيفاً توفيقية . وظلت الثنائية المتعارضة بين الشيخ المجدد والشيخ التقليدي قائمة ، يترى طرفها المعادي للعقلانية بأحلام الترقى ، ويتصّب من نفسه حامياً ومدافعاً عن انساق المعرفة التقليدية . وحاول أن يسد الهوة الفاصلة ، بين طرفي هذه الثنائية ليحقق نوعاً من الوصل ، نموذج ينطوي على « السلفية الجديدة » . هو النموذج الذي كان يعطه محمد

بمدينة الإسماعيلية عام ١٩٢٧ .

لقد تألف الشيخ المجدد مع الأفندي التتوييري في الحدود العامة للفكر الليبرالي التوفيقي ، والتطلع القوي الذي يؤسس للامة العربية بوصفها جمعا من « الدول » التي يفترض ان تكون ، يدورها ، بديلا لأشكال التنظيمات التقليدية الاسرية ، أو القبلية ، أو الاعتقادية المذهبية ولكن بقدرا ما كان هذا التألف يؤكد الوحدة في الاهداف المشتركة ، بوصفها بؤرة الاهتمام ، فإنه كان يتجاهل اشكال الاختلاف ، والسوان التناقض ، بين الاطراف المتكافئة . وكان هذا التجاهل ، في الغالب ، يأخذ شكل السكوت عن ما يجرّ النطق به صيغة التاكليف ، أو الترفق في معالجة المشكلات الصطرية التي تحوطها أبنية الثقافة للتقليدية باقتمة ايديولوجية ، ذات طبيعة قمعية . وإن تجاوز الواقع لو قلنا إن عناصر الثبات الغالبة على أبنية الثقافة السائدة ، وسيطرة آليات النقل والتقليد على هذه الأبنية ، وتجاوبها مع الاطراف السالبة في الصيغ الثنائية المتجاوئ ، أو تجاوب هذه الاطراف معها ، واستجاباتها إليها وتدعيمها لها ، كل ذلك جعل من خطاب النهضة السائد خطبا إصلاحيا لا يعرف المواجهة الجدية التي تسعى إلى تأسيس تحول جذري في انساق المعركة المهيمنة ، ابتداء ، بل يعرف المواجهة المتدرجة التي وصفها احمد شوقي بقوله ، وهو يتحدث عن ضرورة التدرج والتلطف في التجديد :

إن الأرقام لا يطلق للؤلها

وتفعل من خلف باطراف اليد

وليست مصادفة ، والأمرك ذلك ، أننا إذا تحدثنا عن زعماء النهضة تحدثنا عن « زعماء الإصلاح » ، إذا استخدمنا عنوان كتاب احمد أمين الشهير . وعن نموذج « الشيخ المجدد » قبل الحرب الأولى أكثر من تحدثنا عن

رشيد رضا ، وأقرانه وتلامذته ، ممن تحولوا ، تدريجيا ، إلى موقف أقرب إلى موقف الشيخ التقليدي ، في غيبة الطرف الإيجابي من الثنائية . وفي الوقت نفسه ، ظلت الثنائية الموازية التي تجمع بين الشيخ المجدد والأفندي التتوييري ثنائية مجاورة ، لم تتحول بها فاعلية الحوار من الصيغة الثنائية إلى صيغة تركيبية أكثر جذرية . وظلت الانساق الكبرى للمعرفة التقليدية للمجتمع ، نتيجة تاريخها النقل الطويل ، وتغلب عناصر الثبات عليه ، غير متنافرة مع استجابات الشيخ التقليدي للحفاظ من ناحية ، وأقرب إلى وسطية الشيخ المجدد في استجاباته العقلانية المعتدلة إلى الدولة المدنية الحديثة من ناحية ثانية ، وأميل إلى توليد أجيال جديدة من السلفيين الجدد ، الذين يتوسطون ، بدورهم ، بين الشيخ التقليدي والشيخ المجدد ، ليكونا أقرب إلى الأول منهم إلى الثاني من ناحية أخيرة .

ولذلك كان الأفغاني أقرب إلى جمهور مستهلكي الثقافة من شيل شميل ، ومحمد عبده أكثر تأثيرا من فرح اضرون ، ومحمد فريد وحدي التهج في الإنشاع من إسماعيل أدهم . وفي الوقت نفسه ، كان نموذج محمد رشيد رضا ، صاحب « المنار » ، هو النموذج المتولد ، من المتوسط بين الشيخ التقليدي والشيخ المجدد ، والنموذج الذي أخذ يؤكّد ، يدوره ، جماعات « السلفية الجديدة » التي انتهت إلى « الإسلام السياسي » ، وهو النسق التأويلي للمجموعات التي تجعل من « الإسلام » — بعد تأويله أيديولوجيا سياسية ، تتضمن تحديدا للمجتمع الأمثل ، ونقدا للمجتمع الراهن (الجاهلي) ، وتعريفاً يوسائل وأدوات الانتقال من المجتمع الراهن إلى المجتمع الأمثل وذلك منذ أن أسس حسن البنا (الذي تأثر بالشيخ رشيد رضا ومجلة « المنار ») جماعة الإخوان المسلمين

« الأفندي التنويري » ، فابنية الثقافة السائدة ما كانت تستجيب إلى الدوال الجذرية في خطاب فرح الطون وشبلي شميل وجميل صدق الزهاوي ، لأنها كانت أبنية لا تقبل ما ينقضها جذريا ، بل ما تتعدل به بعض عناصرها . ولـ سيالقات هذه الأبنية ، تجاوزت أفكار الأفغانى التى تقول :

« لا تحب مصر ولا تحب الشرق بدوله
وإماراته إلا أتاح الله لكل منهما رجلا قويا عادلا
يحكمه باهله على غير طريق التفرد بالقوة
والسلطان »

مع بعض أفكار « فلسفة التنوير » الفرنسية من « المعامل الصالح » و « الاستبداد المستنير » وه الملك الصالح » ، وبحث الجميع عن صيغ توفيقية ، تصالح بين الأطراف المتعادية ، وتجاوز بين العناصر المتعارضة ، فى سلام . يسمح بالحركة داخل نموذج الإصلاح السائد . ولقد ظل هذا البحث الوسيلة الدفاعية التى يلجأ إليها نموذج « الأفندي التنويري » كلما انسدت أمامه السبل ، وأغلقت أبنية الثقافة التقليدية الأبواب في وجهه . وأنهل عليه الهجوم الخطر ، كما حدث غير مرة ، فى حالات على عبد الرزاق وهل حسين ومحمد حسين هيكل . حين كانت الثنائيات المتجاوزة تقوم بدور الدرع الدفاعى الذى تنكسر عليه حרב الهجوم ، من ممثلى الثقافة التقليدية ، وتثير أهمية الصيغ التوفيقية .

غير أن هذه الصيغ ، من ناحية أخرى ، كانت تقوم بدور الحبل السرى الذى يصل نموذج هذا الأفندي بظلك الأبنية ، فلا يمسى وبهيه منها تصفية كاملة ، بل يظل مشدودا إليها كما لو كان مشدودا إلى ما يمنحه الحماية ويهدده في آن . وحاسب أن هذه المفارقة راجعة إلى الكيفية التى أدى بها « التراث » دوره فى التآلف الذى اتصل به الشيخ المجدد والأفندي التنويري من ناحية ، والتنافس

الذى تعارض به هذا الشيخ مع تقيضه التقليدى من ناحية ثانية . إذ بقدر ما كان التراث مبررا للتنوير فى الحالة الأولى ، كان مبررا للإطلام فى الحالة الثانية . لكنه ظل ، فى الحالتين ، مقدمة تبنى عليها نتائج كل الأطراف المتصارعة أو المتناقضة . بمبارة أخرى ، إن العودة التى قام بها الشيخ المجدد إلى التراث ، فى مواكبة المد الصاعد للدولة المدنية الحديثة ، ومبادئها وعلقات إنتاجها ، كانت سلاحا ذا حدين ، فهذه العودة أكدت التراث العقلانى ، وأحييت حضوره ، وربت إليه الاعتبار ، وجعلت من مبادئه تبريرا لحضور الدولة المدنية الحديثة . وتبريرا لقيعها الليبرالية التى انسربت إلى الأذهان . لكن هذه العودة ، من ناحية أخرى ، كانت تنطوى على الآلية المرجعية لكل عودة إلى الماضى لتبرير الحاضر — المستقبل — به ، فجعلت الحاضر — المستقبل صورة أخرى من الماضى ، صورة مؤولة بالطبع ، غير أنها صورة من هذا الماضى فى النهاية .

ولقد نقل تصارع الشيخ التقليدى والشيخ المجدد ، حول تحديد عناصر الثبات والتغير فى التراث ، الآلية نفسها إلى حلفاء كل من الاثنين « دعاة الاستبداد الذين وجدوا فى الشيخ التقليدى خير نعيم ، ودعاة للترقى الذين وجدوا فى الشيخ المجدد الحليف الطبيعي . فثبرير حركة الحاضر — المستقبل بسند من الماضى أسقط نفسه على كل الأطراف ، وجعل من كل حركة إلى المستقبل حركة دائرية بالضرورة ، حركة لا بد أن تصل نفسها بالماضى فى كل تطالع لها إلى المستقبل ، كأنها حركة تبدل من الماضى لتبرر به حركة الحاضر للمتحول صوب المستقبل ، ولكن لتعود إلى هذا الماضى بوصفه الوجه الذى يقدو المستقبل نفسه صورة منه ، يعثا أو إحياء أو إضافة .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، أولا ، أن يظل رجل

التنوير منظويا على ما جعله يرى في كل جديد يقبله من حاضر « الآخر » (الأجنبي) صورة أخرى من القديم الذي ورثه عن ماضي الأنا ، أو أصل الهويّة . وذلك ابتداء من نموذج الشيخ رفاعة الطهطاوي الذي لم يقبل « الدستور » ولم يجب بما أسماه « التيارات » في فرنسا ، إلا بسند من تراث الماضي ، وعلى أساس من تطابق العقل مع النقل ، وانتهاء بنموذج طه حسين الذي لم يقبل أدب « كافكا » و« الأدب الأسود » الذي انتشر في أوروبا ، في أعقاب الحرب العالمية ، إلا بعد أن رأى فيه صورة جديدة من « لزوميات » أبي العلاء .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، ثانيا ، أن تتأسس السلفية الجديدة بواسطة هذه الآلية ، بين تلامذة الشيخ المجدد الذين حاولوا الوصل بينه وبين نقيضه الشيخ التقليدي ، في محاولتهم تقييد العقل بالنقل ، والاقتصار على جانب واحد من جوانب فكر الشيخ المجدد ، وهو تنقية العقيدة من الأوهام ، والعودة إلى جوهرها النقي بعيدا عن البدع الفسدة . وقد ابتدأ ذلك الشيخ محمد رشيد رضا الذي انطلق ، مثل أستاذه الإمام محمد عبده ، من آلية العودة إلى الأصل النقي . ولكنه ظل أسير حدود دائرة تأويلية لهذا الأصل لم يجاوزها ، فابتعد عن كل ما نادى به أستاذه وأساتذته استنادا من ضرورة الانفتاح على الغرب ، خصوصا بعد أن راوا في نظم أوروبا الاجتماعية (العدالة) والمعرفية (العقلانية) ما يتماثل مع تأويلهم للإسلام ولا يتعارض مع تراثهم . واستبدل محمد رشيد رضا بهذا الانفتاح الانغلاق على ما رأى فيه تأويلا لأقوال السلف الصالح . بعيدا عن أي حوار مع الآخر ، نافرا من إمكان الإفادة منه : ففي حياة السلف ما يفنى عن أي إفادة من الغير ، وفي شمول الإسلام (المؤبد) ما يفنى العقل عن أن يتطلع إلى سواه .

وكما تولّد نموذج الشيخ محمد رشيد رضا من نموذج الإمام محمد عبده تولّد نموذج حسن البنا من نموذج الشيخ محمد رشيد رضا ، فقد تأثر الأخير بالانكار السلفية للثاني ، وانطلق منها في تأسيس الإيديولوجيا الخاصة بجماعة الإخوان المسلمين ، منذ أن وصفها بأنها « دعوة سلفية ، وطريقة سنية ، وحقيقة اجتماعية » . ومنذ أن أكد أنه « شمول الإسلام قد أكسب فكرتنا شمولا لكل مناحي الإصلاح » . وبذلك ، انقطع مبدأ التوفيق بين الأنا/الآخر ، العلم/الدين ، السلطة الزمنية/السلطة الروحية ، عند الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي ، وابتدأ مبدأ الأصل الواحد الذي لا يقبل حضورا لغيره ، أو حوارا مع غيره ، والتأويل المزدوج الذي لا يقبل مناقضة له ، والدولة الاعتقادية (الدينية ؟) التي لا تسمح بالتعدّد ولا تعامل غيرها إلا على أساس قاعدة « الجهاد » في نشر دعوته . وترتب على هذا المبدأ الأخير ، الانتقال من التسليم بما يمكن أن يكون « حزب الأمة المصرية » المكونة من المسيحيين واليهود والمسلمين وغيرهم من المواطنين الذين تجمعهم الرابطة الطبيعية ، الناشئة عن العيش في مكان مشترك ، والتواصل بمصالح مشتركة ، إلى التسليم بهيمنة « الجماعة الدينية » التي تدعو إلى منهجها الخاص في فهم الدين ، وتقيم تطابقا بين المنهج وموضوعه ، وتؤكد أن على كل مؤمن اعتقاد هذا المنهج بوصفه الصورة الصحيحة للدين ، ورفض كل ما عداه بوصفه نوعا من أنواع البعد عن الدين .

بعبارة أخرى ، إن آلية العودة إلى الأصل ، كانت تؤدي إلى الشيء ونقيضه ، لأنها عودة تأويلية في كل الأحوال ، وتعيد إنتاج الأصل لصالح من يقوم بالتأويل إيديولوجيا . ومن ناحية ثانية ، فإن هذه الآلية ، سواء اتجهت إلى العقل أو النقل ، أكدت التقدم أو التخلف ، وأكبت السلفية أو

العلمانية ، تظل آلية استرجاعية ، استعادية ، مرجعية ، لا تمنح الحضور لأي خطوة نحو المستقبل الأمثل إلا يربها إلى ما تتصور أنه الماضي الأتني .

صحيح أن هذه الآلية لم تكشف عن وجهها السليم تماما في عصر الإحياء (١٧٩٨ — ١٩١٤) ، فقد كانت سندا للتقدم بأكثر من معنى ، ولكنها انتقلت من هذا العصر إلى ما بعده ، وظلت متصلة ، متصاعدة ، ترسخ في الأذهان أنه لا تبرير لأي تغير إلا يسند من الماضي ، ولا شرعية لمستقبل إلا بعد العثور على مثيله في الماضي . واقد جعلت هذه الآلية من كل عراك بين « الإضوة الأعداء » ، في تحديدهم صورة المستقبل ، عراكا حول النصوص الذاتية التي تصلح أن تكون الإطار المرجعي لهذه الصورة والمبرر لوجودها ، والتي تصلح في الوقت نفسه لنقضها ونفي مبرر وجودها . هكذا ، تحول الماضي ، التراث ، إلى « نص » متسع ، متعدد ، حاصل أوجه بالطبع ، قابل لكل تفسير بلا شك . ولكنه يظل النص الأبعد الذي لابد أن يمنح بركته لكل حركة من الحاضر إلى المستقبل . كان هذا النص التراثي البشري ، المؤول ، علة الوجود التي لابد أن يكون كل ما يقع في الحاضر — المستقبل صورة منها ، أو معلولا لها يدور معها وجودا وعندما .

وانطوت هذه الآلية على نظرة دائرية إلى التاريخ ، نظرية تجعل من التاريخ دورات متكررة ، تتقلب ما بين قطبي النماء والذبول ، الولادة والموت ، التقدم والتخلف ، وذلك بالمعنى الذي يجهل من كل دورة جديدة إحياءا للدورة السابقة عليها ، فلا جديد فعليا تحت الشمس ، وما نقول إلا معادا ، وما يحدث في مرحلة حدث في المراحل السابقة عليها ، وكل تطور هو استمادة لتطور سابق . ويدل أن يغدو « الترقى » معبودا على درجات سلم ، لا تكسر

الدرجة العليا ما في الدرجة الدنيا على سبيل الاستسماخ ، أو تضيف كل مرحلة إلى ما قبلها إضافة « الانقطاع » أصبح « الترقى » متمصلا من سطوة متكررة من الدورات ، تبدأ من دورات الماضي وتنتهي بدورات المستقبل التي ليست سوى رجع لها .

ويقدر ماوسخت هذه النظرة أسطورة العود الأبدي إلى الجوهر النقي ، في الماضي ، جعلت حركة البشر حركة دوائر محددة سلفا ، في التاريخ . كما جعلت العلاقة بين هذه الدوائر علاقة تسوية ، لا تختلف بها دورة عن دورة في القيمة أو الرتبة ، حسب موقعها من سلم التطور ، بل تستوى الدورات كلها في الإضافة ، لأنها لا تتراطب على سلم التطور بل تتراصف في التسلسل الأتني للحركة عبر الزمن المتكور . وقد أدى ذلك إلى الإعلاء من مبدأ « الاتصال » على مبدأ « الانقطاع » ، وللحاح على البحث عن « المتشابه » بين الدورات بدل البحث عن « المختلف » أو الاختلاف .

وعندما انصرب المعنى الديني إلى التراث ، في هذه النظرة ، بوصفه علة الصعود في الدورات السابقة ، وقع الخلط بين التراث والدين ، فلم يتوقف أحد للفصل بين التراث للبشري والدين غير البشري ، ليقك أن التراث كله ، كما هو بالفعل ، جهد بشري قابل للتقييم المحايد ، والحكم بالإسماية والخطا ، ما ظل فعلا من أفعال الاجتهاد البشري في التاريخ ، بعيدا عن المصادر القبلية ، اكتسب التراث قداسة دعمت مكانته ، بوصفه الإطار المرجعي لحركة الماضي — المستقبل ، والعلة التي تنسرب بها محاولات التقدم في هذه الحركة .

هكذا ، أصبح الإبداع نوعا من رد العجز على المصدر ، والعودة الأتنية إلى تأكيد ما سبق قوله ، وبذلك بالمعنى

الذي يصدر روح المفارقة والانطلاق ، ويعقل الرغبة في الانقطاع ، ويظهر ترميم الرغبة في المفارقة الحدية . وتضمن فعل التنوير نفسه ما يناقض إبداعه ، فالمعقل الذي لا يضع لفعله قواعد سابقة انطوى على التسليم ، أو أجبر على التسليم ، بقواعد تصادر جذرية هذا الفعل قبل وقوعه . والمعقل الذي يبدأ من الحاضر بوصفه نقطة الانطلاق صوب المستقبل فرض عليه (أو لجبر على) أن يعمل هذا المستقبل بما قبل نقطة انطلاقه في الماضي . وبدل أن يدخل المعقل طريقا في علاقة وعي فئسي ، حدسي ، بما هو مفارق لطبيعته ، اضطر (من داخله وخارجه) أن يرضى بعملية مجاورة مع ثقافته ، فوضع بذلك أول عائق في انطلاق حركته ، وأول سبب في انتكاسه .

— ٣ —

مؤكد أن ذلك كله جزء من طبيعة المرحلة التاريخية ، وناتج الصدام الأول بين عناصر التقليد والتحديث ، في عملية النهضة . يضاف إلى ذلك أن هذه التناقضات لم تتلحرج جوانبها السلبية في عصر الإحياء على الأقل . وظلت للصيغ التوفيقية والعلاقات المجاورة أدوارها الإيجابية ، في سياقها التاريخي ، بما حققه من تحول صوب النهضة . وهو تحول ما كان يمكن أن يقع ، في جانب مهم من جوانبه ، إلا بما أحرزته الصيغ التوفيقية وعلاقات المجاورة من مقاربة بين الأفكار والمفاهيم المتناقضة ، وما فصلت به المقال ، بأسلوبها بالطبع ، فيما بين الحكمة الجديدة (العلم) والشريعة (الدين) من اتصال ، وما بين الأفندي التنويري والشيخ المجدد من تحالف ، في طريق التنوير المساعد .

وكما تخلى الأفندي التنويري عن جذريته الحدية ، التي كانت تقوده إليها الأفكار المصاحبة لبنية الدولة المدنية الحديثة ، تخلى الشيخ المجدد عن سابق تقليديه ،

والتقى مع استنارة الأفندي ، في المنطقة التي أرسدت نوعا من الفهم المفارق لعلاقة المؤسسة الدينية بغيرها من مؤسسات الدولة الحديثة وأجهزتها ، وسلطة إقرارها داخل علاقات هذه الدولة . وكان نتيجة ذلك إصلاح المؤسسة الدينية التقليدية ومعاييدها الموازية ، ابتداء من جهود الشيخ حصن العطار ، أستاذ رقاغة الطوطى ، الذي تولى مشيخة الأزهر (في الفترة ما بين ١٨٣٠ — ١٨٣٤) والذي يصفه على مبارك بأنه « اتصل بناس من الفرنساوية ، فكان يفيد منهم الفنون المستعملة في بلادهم ، ويفهم اللغة العربية ، ويقول : إن بلادنا لا بد أن تتغير أحوالها ، ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها » . وقد تصاعدت هذه الجهود مع الشيخ محمد عبده الذي عمل على إصلاح الأزهر ، مؤكدا أن هذا الإصلاح أعظم خدمة للإسلام ، ومحوالا لإزاحة العقبات الناجمة عن « غفلة المشايخ ورسوخ العادات القديمة عندهم » .

وتتابعت قوانين تنظيم الأزهر ، وبدأت كما لو كانت جرعات متعاقبة ، متزايدة الكم ، من التطعيم بأمصال التحديث (القانون رقم ١٠ لسنة ١٩١١ ، ورقم ٤٩ لسنة ١٩٢٠ ، ورقم ٢٦ لسنة ١٩٣٦ ، ورقم ١٠٢ لسنة ١٩٦١ وهو القانون الأخير) وفي الوقت نفسه ، محاولة متتابعة من « الدولة المدنية » لتقنين دور المؤسسة الدينية ، وتحديد وظائفها داخل العلاقات التي تتشكل منها بنية هذه الدولة وأجهزتها الإيديولوجية . وارتبط ذلك بإدخال العلم المدني إلى المؤسسة الدينية في ايقاع لافت . ولكن مع الأبقاء ، داخل « الجامع » الذي تحول إلى « جامعة » ، على مبدأ المجاورة بين « الشريعة والقانون » في إحدى الكليات ، وبين الطب والهندسة وأصول الدين ، في « الجامعة » التي استبدلت بما كان يسمى « الأملية » ، وه « العلمية » درجات الليسانس / البكالوريوس والماجستير والدكتوراه .

وجمعت بين تخريج « عالم الدين » و « عالم الدنيا » جمعها بين « كفاية الأمن والمطمانينة وراحة النفس لكل الناس في الدنيا والآخرة » ، والعمل على « رفى الآداب وتقديم العلوم والفنون وخدمة المجتمع والأهداف القومية والإنسانية والقيم الروحية » فيما تنص المادة الثانية من قانون الأزهر الصادر عام ١٩٦١ .

وإذا سمح مبدأ الجوارية بالجمع بين الأصالة والمعاصرة في كليات جامعة الأزهر (شأني عشرة كلية للشرعية والقانون وأصول الدين والدعوة الإسلامية واللغة العربية والدراسات الإسلامية في مقابل ثلاث عشرة كلية للتجارة والعلوم والطب والصيغة والدراسات الإنسانية والزراعة والهندسة واللغات والترجمة والتربية) ، حسب قانون ١٩٦١ ، فإنه جعل الأزهر تابعاً لرئاسة الجمهورية ، ويحدد هيئاته بأربع هيئات هي : المجلس الأعلى للأزهر ، ومجمع البحوث الإسلامية ، وجامعة الأزهر ، والمعاهد الأزهرية . وقرن وعليفة « مجمع البحوث الإسلامية » بالعمل على « تجديد الثقافة الإسلامية ، وتجريدها من الفضول والشوائب وآثار التعصب السياسي والمذهبي ، وتجليلتها في جوهرها الأصلي الخالص ، وتوسيع نطاق العلم بها لكل مستوى وإلى كل بيئة » ، وتحقيق التراث الإسلامي ونشره ، وبيان الرأي فيما يجد من مشكلات مذهبية أو اجتماعية تتعلق بالعقيدة ، وحمل تبعة الدعوة إلى سبيل الله بالحكمة والموعظة الحسنة » .

وإذا كانت الصيغة التي تأسست بها بنية الأزهر الجديدة ، مع قانون ١٩٦١ ، حلاً ملائماً ، وقت صدور هذا القانون ، فإنها كانت محاولة للوصول بين الأصالة والمعاصرة ، وتحقيق فصل الخلال فيما بين « عالم الدنيا » و « عالم الدين » من اتصال . وكانت هذه الصيغة استجابة للصيغة الواسعة التي قام عليها النظام التطبيقي

كله وأجهزة الثقافة التي أخذت تتشكل مع مشروع النهضة الذي حاولت تحقيقه الدولة القومية فربسباق إنشاء المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية (عام ١٩٦٠) وما تولى نشره من كتب بعنوان « دراسات في الميثاق » و « الاشتراكية الإسلامية » و « مجتمعنا الجديد والشرعية الإسلامية » و « الاشتراكية العربية في حدود الإسلام والواقع العربي » و « أثر التشريع الإسلامي في الوحدة العربية » و « الحرية عند العرب » . وإذا كان قانون تطوير الأزهر لعام ١٩٦١ سعى إلى أن يعمل الأزهر موازياً لمشروع الدولة القومية ، فإن الصيغة المعرفية التي قام عليها المشروع كانت تجاور بين المتقابلات مرة أخرى ، فتضع جامعة الأزهر الجديدة على طرف المتصل الذي ينتهي بجامعة القاهرة ، وذلك بالكيفية نفسها التي يتقابل بها « الديني » و « المدني » في متصل الوصل .

ولكن يتقلب هذا الوصل ما بين مجاورة التآلف ، المتصالحة الأطراف ، ومجاورة التناحر ، المتصادية الأطراف ، حسب استجابة ثنائية المجاورة نفسها إلى الأينية المولدة ، لها ، أو المخيرة لوظائفها . فكذا ، كانت مجاورة التآلف هي الثنائية السائدة ، مع صعود مشروع الدولة المدنية الحديثة ، منذ القرن التاسع عشر ، ضمن المد الصاعد لأحلام النهضة المقترنة بالاستقلال والحرية والعدل ، فتخل نمولوج الشيخ المجدد عن مفهومه التقليدي للعلم ، ولم يعد فقهاً للسلطان المستبد ، يبرله الملك بالدين ، بل تقيفاً لطابع الاستبداد ، وإماماً للامة في تضالها ضد الظلم . ولم يعد هذا النموذج سلطة قمع في فهم النصوص الدينية . وأخذ يفصل بين تأويل الدين والنصوص الدينية ، ويؤمن أن التفسيرات الدينية متعددة بتعدد النظر إلى النصوص ، وأن اختلاف الامة رحمة ، ولا يبيع لفرقة من الفرق أن تحترك التفسير

والتأويل والاجتهاد ، فالجميع مطالب بالاجتهاد الذي هو فريضة واجبة ، والعقول متساوية في ميزانه ما ظلت تمتلك ادواته ، ولكل مجتهد أجر في حالة الخطأ ، ورحمة الله واسعة تشرق على الجميع بلا تمييز . ومن ثم أصبح نموذج الشيخ المجدد ، والمؤسسة التي يصلحها ، عاملا على تأليف القلوب ، وإعمال العقول ، والحث على الاجتهاد ، بما يجعل من إعمال العقل شرطا للتقدم ومبدأ الحرية ومثارة للعمل . وذلك ابتداء من الإمام محمد عبده بل من الشيخ حسن العطار، وانتهاء بمن سار على دربهما المستتير .

ولكن مجاورة التألف تحولت إلى مجاورة تنافر استجابة إلى شروط خارجية ، فتحوّلت المؤسسة الدينية التي يمثلها الأزهر من مناطق الحوار الذي جمع بين الشيخ الإمام ولرح أنطون ، واستبدلت بالحوار العقاب ، وبالمجادلة بالتي هي أحسن فرض ما تراء بالقمع . وكان ذلك بداية السلسلة التي افتتحت بالاستجابة القمعية إلى كتاب على عبد الرزاق ، الإسلام وأصول الحكم ، (عام ١٩٢٥) وكتاب طه حسين ، في الشعر الجاهلي ، (عام ١٩٢٦) مروراً بفضيحة « أولاد عربتنا » التي لم تنته (منذ أن نشرت في حلقات في جريدة الاهرام عام ١٩٥٩) مع عام ١٩٩١ الذي اختتم بالحكم الذي أصدرته محكمة أمن الدولة الجزئية — طوارئ — في ديسمبر ١٩٩١ ، وقضى بالسجن ثمانى سنوات على مؤلف كتاب وطايحه وموزعه . أما كتاب على عبد الرزاق فقد صدر في السياق التاريخي الذي انقلب فيه الملك فؤاد على دستور ١٩٢٢ ، وعلى حزب الوفد (بزعماء سعد زغلول) الذي فاز في الانتخابات بأغلبية ساحقة ، في شهر فبراير ١٩٢٥ ، ضد إرادة الملك الذي أصدر مرسوماً بحل البرلمان المنتخب في اليوم المقرر لافتتاحه . ويؤرخ صدر كتاب على عبد الرزاق ،

قامت هيئة كبار العلماء بالأزهر باستدعاء المؤلف ، في الثاني عشر من أغسطس من العام نفسه ، بعد إيعاز من الديوان الملكي ، وحكمت بإجماع خمسة وعشرين عضواً بإخراج على عبد الرزاق من زمرة العلماء ، ومن ثم فصله من وظيفته في القضاء . وقد أصدر قرار الفصل من الوظيفة وزير الحفانية على ماهر . وكان حظ طه حسين أفضل حالاً ، عند صدور كتابه في العام التالي ، فلم يكن حاصلًا على « العالمية » التي حصل عليها صديقه على عبد الرزاق ، فقد طرده الأزهر قبل ذلك بسنوات ، وأصبح موظفاً مدنياً في الجامعة المدنية . لكن تقدم الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر ، في صباح الثلاثين من مايو ١٩٢٦ بإبلاغ إلى النائب العام ، وبتبعه في الأسبوع اللاحق خطاب من فضيلة شيخ الجامع الأزهر ، يبلغ به تقريراً رفعه علماء الجامع الأزهر عن الكتاب طالباً إفزاز الوسائل القانونية الفعالة ضد الطعن على دين الدولة الرسمي ، وتقديم طه حسين إلى المحاكمة . وقد قام رئيس نيابة مصر محمد نور بحفظ الأوراق ، إذ لم يرى فيما فعله طه حسين خطئاً في دين الدولة الرسمي . ولكن المصادين للتنوير اندفعوا في هجوم عاصف على طه حسين وأقرانه . وكان ذلك في سياق تاريخي يتهيأ لأن يبرز إلى الوجود جماعة الإخوان المسلمين ، في العام التالي مباشرة ، عام ١٩٢٧ ، في مدينة الإسماعيلية ، قبل انتقالها إلى القاهرة ، ومقراتها الأولى التي أُرست أصوليتها التي نقلت الصراع حول « الإسلام » من اجتهادات الفكر الديني إلى الساحة السياسية ، والتي تمسكت بالفكر السلفي ، ودعت إلى إحياء الخلافة وإقامة الدولة الإسلامية ، ورفضت التعددية الحزبية ، وآمنت بضرورة الجهاد لتحقيق أهداف الحركة ، وبوساطة القوة المسلحة ، ورفضت الحضارة الغربية بكل ما تقوم عليه من قيم

ومبادئ عقلية ، ونظرت إلى كل نظام سياسي غير إسلامي بوصفه نظاما لا بد من مقاومته بكل الوسائل .

وكانت الآيئة المولدة للسياق الذي انصهرت فيه هذه الأصولية ، في موازاة حكومات الأقلية ، وفي تألف مع عدائها للديمقراطية ولقواعد الحريات ، تعمل على ترسيخ تقاليد معينة ، معادية للتنوير ، هي نفسها التقاليد التي انتهت بأن يصدر وزير المعارف محمد حلمي عيسى بلاشا قراره المشهور بنقل طه حسين من الجامعة إلى وزارة المعارف في الثالث من مارس ١٩٣٢ . وكان ذلك هو القرار الفعلي الثاني الذي تصدره حكومات الأقلية (ويعد سبع سنوات فحسب من قرار فصل علي عبد الرزاق من وظيفته القضائية عام ١٩٢٥) . وبالطبع ، رفض طه حسين تنفيذ النقل التعسفي ، فصدر قرار بإحالة طه إلى الاستبعاد ، واستقال رئيس الجامعة لطفي السيد احتجاجا على تدخل الحكومة (حكومة صدقي) بالقمع في الجامعة المصرية ، وتهديد مبدأ حرية البحث العلمي واستقلال مؤسساته ، وتولى النواب الموالون لحكومة صدقي (حزب الشعب ١٩) كتحريض طه حسين الذي « اشتهر بين إخوته بترك النزعة اللائيقية والآراء الشاذة » ، وطالب بعضهم بحرق كتابي : « في الشعر الجاهل » (١٩٢٦) و « في الأدب الجاهل » (١٩٢٧) . وكان ذلك في جلسة مجلس النواب التي انعقدت في الشامن والعشرين من مارس ١٩٣٢ . وظل طه حسين خارج الجامعة ، يتشاه حزب الوفد ، حزب الأغلبية المصرية ، ويرعاه بعد تحوله عن الأحرار الدستوريين إلى أن جاءت حكومة تسميم فاعيد إلى الجامعة في ديسمبر ١٩٣٤ .

وإذا كان الأمر مع نجيب محفوظ قد اقتصر على منع روايته من النشر في جمهورية مصر العربية ، فإن الأمر

تجاوز ذلك مع علاء حامد ، فقور إصدار « مجمع البحوث الإسلامية » قراره الخاص بهذه الرواية (الكتاب ؟) قامت بمباحث المصنفات الفنية بمصادرة الرواية ، وإلقاء القبض على المؤلف ، وتفتيش منزله ، وحبس في سجن طره . وقامت المصلحة الحكومية التي يعمل فيها بفصله من وظيفته . وأصدر قاضي محكمة أمن الدولة الجزئية — طوارئ — حكمه بالسجن على المؤلف والطابع والناسخ جميعا . ولم يوقف إلا الذي الذي كان يمكن أن يقع على نجيب محفوظ ، والذي لا يزال يتهدده ، ويمنع تقاظم الموقف في حالة علاء حامد إلا تدخل أعلى سلطة في الدولة لصالح الاستئذنة في المالتين . وذلك في سياق مناخ من علاقة مغايرة للعلاقة التي وصلت بين المؤسسة الأزهرية والديوان الملكي في منتصف العشرينيات .

ومهما يكن من أمر فإن المقارنة بين موقف المؤسسة الدينية التي كان يمثلها محمد عبده مفتي الديار المصرية ، في مطلع هذا القرن ، والمؤسسة نفسها في منتصف العشرينيات ، تؤكد أن الوعي العقلاني لنموذج الشيخ المجدد ، كالوعي العقلاني للإنديس التنويري ، يظل مشروطا بعلاقات اللحظة التاريخية التي تنتجها ، فهو لا ينطبق في الفراغ ، ولا يتغير إلا في اللحظة التي يتشكل بانتمائها ، بوصفه وعيا متوادا . يجاوز حضور الفرد ، ويؤكد القيم المتجاوزة في لحظة صعود الأمة في اندفاعها صوب أحلام الحرية والعدل والاستقلال . وإلى شيء من ذلك كان يقصد الإمام محمد عبده . في حوار مع فرح أنطون ، حين أكد أن الإسلام ليس ضد العلم ولا تقيضا له ، وأن جمود المسلمين يتسلط طوائع الاستبداد هي التي أدت إلى اضطهاد العلم والطعام . وإلى شيء من ذلك أيضا ، قصد الكواكبي حين قرىء الهداء للعلم والطعام بطوائف الاستبداد .

وهنا ، يمكن أن نعتبر على ما يضيف إلى الإجابة عن السؤال : لماذا يفتكس القنويوس ؟ ولماذا لا يكتمل تراكمه ، فننتقل منه إلى ما بعده ؟ إن التتوير مرحلة موجبة من مراحل تطور تاريخ الأمة ، لابد أن تقضى إلى غيرها ، فننتقل من زمن التتوير إلى ما بعده من الأمانة التي يبدأ تقدمها من الإضافات الكمية التي يراكمها التتوير ، ويتحول بها من مستوى التغيرات الكمية إلى مستوى التغيرات الكيفية . ولا يحدث ذلك إلا حين يكمل التتوير مهمته ، ويؤسس لقطعية معرفية مع التقاليد السابقة عليه والمناقضة لطبيعته . وإذا كانت قضايا التتوير الأساسية تتصل بثنائية الدين والعلم ، والنظرة الإنسانية ، في مقابل النظرة العرقية ، وإقامة الدولة المدنية الحديثة بدلا من الدولة الدينية ، وإرساء مبادئ العقلانية محل الأصول النقليية ، وإزاحة الفكر السلفي بمفاهيم التقدم والتطور ، وتأميل الحرية بمختلف أبعادها ، وتأكيد معاني العدالة بكل مستوياتها ، وتأسيس معاني المساواة في الحقوق والواجبات ، بين أفراد المجتمع المدني ، تذكروا وإناء ، بغض النظر عن أديانهم ومعتقداتهم وأصولهم العرقية ، فإن هذه القضايا ظلت في صيغها الثنائية التي لم تُكَلَّ تعارضاتها حلا جذريا ، ينشئ صيغة معرفية بصيغة مناقضة ، فظلت الثنائيات قائمة ، تتعوق طبيعة بنيتها كل فعل جذري من أفعال الوعي الضدى ، وتجعل ثروتها المعرفية إلى نزعة إصلاحيية توفيقية . ولأن هذه النزعة تظل موزعة بين الأطراف المتعاقبة للصمغ الثنائية ، فإنها لا تتقارب الشروط الخارجية المولدة لها من ناحية ، والشروط الداخلية لبنيتها من ناحية ثانية . ولذلك كان الوصل بين الأطراف المتعارضة ، في الصمغ الثنائية ، يتبدل من علاقة مجاورة

وكان ذلك وقت أن ففس الأقفاني الاشتباك بين « السلطة الروحية » و « السلطة الزمنية » ، وأكد عبد الرحمن الكواكبي ضرورة قيام « الدولة » على تدبير الحياة الدنيا ، وجعل الأديان « تحكم في الأخرى » . وجين ذهب محمد عبده إلى أنه « ليس في الإسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة ، والدعوة إلى الخير ، والتنفير من الشر » ، وإن « لكل مسلم أن يفهم عن الله من كتاب الله ، وعن رسوله من كلام رسوله ، بدون توسيط أحد من سلف ولا خلف » . ولم يفعل على عبد الرزاق ، بعد ذلك ، سوى أن جمع هذه الصيغ ، وصنع منها لحمه كتابه « الإسلام وأصول الحكم » فهاجت المؤسسة الدينية ، وجعلت من نفسها « سلطة دينية » تمارس القمع ، واستجابت إلى الشروط الخارجية استجابة مغايرة عن الاستجابة الأولى للشيخ المجدد ، فأبرزت من ثنائية المجاورة النموذج المناقض الذي لم يفارق تقييده في الثنائية قط ، والذي ظل يتبادل معه الموضع ، أو المكاة ، في آلية من آليات الاستجابة الشرطية إلى تغير علاقات الأبنية الخارجية .

وما أريد أن أصل إليه من ذلك كله ، وألح عليه ، إن « القنويوس » ليس إرادة فرد ، أو مزاج طليعية ، ولا يتواصل بصلابة الأفراد في الدفاع عنه ، رغم أهمية ذلك ، أو المضي بمنطلقاته إلى نهايتها الطبيعية ، فنحاسب مفكره على تقاصصهم في مناقشة هذا « المحرم » ، أو إنطلاق هذا « المسكوت عنه » ، ولكنه حركة أمة ، وجانب من لحظة تاريخية ، ومكون من مكونات أبنية وعى اجتماعي لا يقوم في الفضاء ، بل يتفاعل مع علاقات اللحظة التاريخية ، ويتشكل بها بقدر ما يشكلها . ولذلك تختلف كل لحظة « تنويرية » عن غيرها ، حسب علاقات الزمان والمكان ، في الوقت الذي تتشابه مع غيرها بالعناصر التكوينية الملازمة لكل فعل تنويري .

سر » على أفضل تقدير ، أو نتراجع لو نحدّر على أسوأ تقدير . نعود إلى ما قبل قسم أمين في تصور « المرأة الجديدة » ، وإلى ما قبل محمد عبده في فهم الاجتماع واحترام روح العلم والترحيب بمنجزاته ، وإلى ما قبل رفاعة الطهطاوي في حديثه عن العمل والتقدم والحريّة التي هي من موجبات العقل ، من حيث هي عقول . وبمثل « المرأة الجديدة » التي تطلع إليها قاسم أمين تتطلع إلى نموذج منالض ، وتستبدل بفتاوى الإمام محمد عبده من المرأة فتاوى أبي الأعلى المودودي عن « الحجاب » . ويعد أن كتاباً نقراً لرفاعة رافع الطهطاوي ، في أواخر القرن التاسع عشر ، قوله :

« إن وقوع « الخليفة » بالنسبة لعفة النساء لا يأتي من كنهنهن أو سترهن، بل منشا ذلك التربية الجيدة والتعود على محبة واحد دون غيره ، وعدم التشريك في المحبة والالتزام بين الزوجين » .

ويعد أن وصلت المرأة إلى درجة من التقدم في تحقيق ادوارها الاجتماعية ، فاصبحت تشارك الرجل مختلف شؤون الحياة الاجتماعية ، ابتداءً من إدارة الدولة وانتهاء بإدارة حياتها الشخصية ، أخذنا نقراً لأشهاد ولهافة الطهطاوي ، في أواخر القرن العشرين ، كما لو كنا على . ويشك أن نستبدل بفتاوى محمد عبده مفتي الديار المصرية فتاوى سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز ، الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة العربية السعودية ، فنقرأ له ، فيما أملاه عن « الحجاب والسفور » :

إن الدعوة إلى نزول المرأة للعمل في ميدان الرجال المؤدى إلى الاختلاط سواء كان ذلك على ٣١

أفقية إلى علاقة مجاورة راسية ، فتتجلّى الصغى عن تراتب يعلو فيه طرف على آخر في الأهمية ، حسب الشروط الخارجية ، أو يستبدل طرف بغيره في الهمية ، حسب الشروط الداخلية . وظلت الصغى الثنائية ، والأمركذلك ، صيفاً رجراجة ، تتعدّل من خارجها أو داخلها ، لكن دون أن تحلّ بما ينقض علاقات بنيتها ، إذ لا يصل التعبير الواقع فيها ، أو الواقع عليها ، إلى التراكم الذي ينقلنا من المستوى الكمى إلى المستوى الكيفى ، فتتغير علاقات البنية ، بل ظلت العلاقات كما هي ، تسقط المجاورة الأفقية على التراتب الرأسى ، بما يجعل حركة التنوير نفسها تابعة لحركة الخارج ، سلباً أو إيجاباً ، من منظور مغايرة التراتب بين الأطراف الثنائية ، وبما يجعل الحركة نفسها مقيدة بعلاقات بنيتها الداخلية ، من منظور مراوطة الهمية بين الأطراف .

وإذا ركزنا على الصلة بين متغيرات التنوير ومتغيرات اللحظة التاريخية المولدة له ، والموازاة لصركته ، فمن اليسير ملاحظة أن حركة التنوير ينقطع تواصلها في اللحظات التي يتحول فيها الاستقلال إلى تبعية ، وتزويج فيها التبعية مع الاتباع ، أو يفقد الاتباع وجهاً آخر لغياب الحرية السياسية أو غياب العمل بمعناه الاجتماعى . ويحدث ذلك : بالمثل ، حين ترتبك العلاقة بالآخر فيفقد التضاد العقلى (المنطوى على الإعجاب والتفوق) إزاء هذا الآخر وجهاً مغايراً من التضاد العقلى إزاء ماضى الأنا ، بما يعوق حركة الوعي النقدي في تجاوز نفسه بنقد غيره ، وتجاوز أتباعه وتبعيته بتأكيد استقلاله في اللحظة الذاتية لإبداعه .

في هذه الحالات ، ينقطع الصعود في مدارج التقدم ، وينقلب الترقى إلى انحدار ، ويتبدل كما لو كنا في « محك

جهة التصريح أو التلويح ، بحجة أن ذلك من مقتضيات العصر ومتطلبات الحضارة ، امر خطير جدا له تبعاته الخطيرة وثماره المرة وعواقبه الوخيمة ، رغم مصلامته للنصوص الشرعية التي تأسر المرأة بالقرار في بيتها والقيام بالأعمال التي تخصها في بيتها ونحوه . ومن أراد أن يعرف عن كثب ما جناه الاختلاط من المفاسد التي لا تحصى فليتنظر إلى تلك المجتمعات التي وقعت في هذا البلاء العظيم اختيارا أو اضطرارا .. وإخراج المرأة من بيتها الذي هو مملكتها ومطلقها الحيوى في هذه الحياة إخراج لها عما تقتضيه فطرتها وطبيعتها التي جبلها الله عليها .

هذا الاستبدال نفسه تطوى آليات خطبيه على ما ينقلب بتقنيات الحرام إلى تقنيات للقمع ، وعلى ما يقوم بتغيير مواقع الأطراف المتعارضة داخل الصيغ الثنائية .

وعندئذ ، تسقط علاقة التراتب حضورها القمعي على المجاورة ، فيطو من يتحدث باسم النقل على من يتحدث باسم العقل ، ومن يتحدث باسم الدين على من يتحدث باسم العلم ، ومن يحتكم إلى السلف في الماضي على من يتطلع إلى التقدم في المستقبل . ويطو الرجل على المرأة ، والمسلم على غير المسلم ، والعربي على الأجنبي ، والاتباع على الإبداع ، والإملاء على الحوار ، والتصديق على الشك ، والتسليم على السؤال ، ويتراجع كل ما حققه الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده والكواكبي ومحمد فريد وجدى في جانب ، وما حاول فرح انطون وقاسم أمين وشبلى شميل وإسماعيل مظهر تأسيسه في جانب ثان . وبدل أن نمضي إلى ما بعد التنوير ، نبذل جهدنا في التمسك بما بقى منه قبل أن يضيح في ظلمة التقليد ، ونذكر غيرنا تذكير الملهوف بماضييه ، كأننا ذلك التاجر الذى يفتش في دفتاره القديمة ، حين تفلس تجارته ، ولكن دون أن ينتبه هذا التاجر إلى أن بذرة البوار موجودة في علاقات إنتاج بضاعته منذ البداية .



الخليفة الأخير



وعشرة آلاف مشعل نار ، استخدمها الوزير « شاور » ،
خمسین يوما .

وها هي تكاد تلفظ أنفاسها بعد أن أتت على المسطاط
لإيقاف تقدم الفرنجة الذين يحاصرون القاهرة .

يعرف - هذا الواقف - مدى خيانة الوزير « شاور » .
ففي تلك الليلة منذ نحو عامين ، وبينما هو في نوبة
حراسة على القصر الشرقي ، سمع صوت أقدام الجياد
تقترب ، فانتبه مع رفاقه وتقدموا يستطلعون الأمر ،
وما لبثوا إلا قليلا حتى وصل الوزير « شاور » مصطحبا
كوكبة من فرسان الفرنجة ، وإلى يمينه ويساره اثنان من
قائدهم يتكلمان العربية بسهولة ويسر ، يل وتعامل
ضحكتهم وهما يوجهان كلامهما للحراس . غير أن
« شاور » أوما برأسه فقط للحراس ، فتتحوا جميعهم ،
ومن ثم انطلقت الجياد تتجتاح القصر نحو مقر الخليفة .
ولدهشت لمحهم يقتحمون القصر بالجياد ، وهم الذين كان
عليهم أن يخلعوا نعالهم على أبواب المدينة ، ولا يقتربون

كان يقف مشرفا على التلال ، والحرائق تتصاعد
السنتها البرتقالية في آخر النهار ، بعد خمسين يوما كاملة
التهمت كل هذا المدى ، يل وطالت جامع الجوامع ، ومطلع
الأنوار اللوامع ، وكنائس وأديرة ، وبيوت وساحات
وأسواق على مدى الخمسين صباحا ، وكان الوزير
« شاور » قد دفع الناس بقراره بإضرام الحرائق ، لأن
يتزاحموا بالمشات والآلاف ، منحدرين من خارج الأسوار ،
حاملين أشياءهم وأطفالهم على الحمير والبغال والجمال ،
ولم يكن أمامهم إلا أن يحتلوا المساجد والأزقة ، ويصل
بعضهم على مشارف قصر الخليفة الأخير .

لا يعرف هذا الواقف طريقا نحو الصرائق ،
ولا يهتدي - شأن كل الأيام التي مضت - إلا إلى مزيد من
المتاهة ، حين يهدق ويحدق ، محاولا تبين مكان داره
وملاذ امراته وعياله ، تراجع وقد امتلا حلقه بالدخان ،
وناء صدره ، وتورم ثفنه من حريق تكاثفت سحب دخانه ،
واتكأت على السماء بظفلة - عشرين ألف قارورة نبط ،

من حرم القصور إلا حفاة الأقدام ، شائهم شأن كل الرسل والمبعوثين . لقد هان كل شيء . قال ذلك لنفسه ، وركض مستغفرا ترتجف أوصاله .

كان يعرف الفرنجة ، ورأى كثيرا منهم في الشهور الماضية ، لكن اقتحامهم مقر الخلافة بجيادهم ، ثم طريقة حلولهم على القصر ، واصطحاب الوزير « شاور » لهم ، سببت ارتباكاً . غاب آخرهم داخل الممر الطويل المقيب ، وتضاعفت حيرته ، غير أنه قرأن يتسلل ويتبعهم . عبروا البوابة المشاهقة التي لم يرها من قبل ، واستغرقت نقوشها المذهبة المتألقة في ضوء المشاعل للحظات ، ثم وهم يقطعون دهليزاً ثلث دهليز ، وأبواباً حديدية تتتابع حتى الفناء الواسع المفروش بالرخام ، تحف بها أعمدة من الذهب ، واقتربوا أخيراً من البركة التي توسعت الفناء تبخ من أنابيبها الفضية والذهبية سلاسل من الماء ذي الخريف ، كانت أضواء المشاعل قد حُلّت الليل الساجي إلى ما يشبه السوق . دقات أقدام جياد الفرنجة ، وتردد ضحكاتهم ، دفعت الطيور هائجة تحوم ، كاشفة عن ألوانها النارية ، أمام الحارس الذي جازف بالاقتراب أكثر وأكثر .

رأهم يتربحون أمام صف الخصمين الراقدين على الدخول ، واستداروا وراءهم ، وأمكن للحارس أن يلحق بأخريهم ، عبر قاعات متتالية لم يسمع بها ، وأنهى معهم إلى حديقة حيوانات الخليفة التي روى الكثير من القصص عنها ، وشهدت الفيلة منها في الأعياد تبتخر متقدمة مواكب الخليفة . أربعته الفهود ، والسجبة والأسود ، والفيلة ، والغزلان ، والظباء ، وإياكل الحقل تنهذى ويتناسب ، وتلوى وجوهها ، ثم تنظر في بلاهة نحو كتلة الضوضاء المتحركة بسرعة . كان خلتا من الخصمين والحوش التي تتجول في حرية ، ورائحة الطيب والعنبر تتشوح كأنها تبعث من الحيوانات الرائحة الغادية . فكر

في التراجع ، فلن يرمش للخصمين جفن حين يذبحونه في لحظات ، شائهم شأن فرسان الفرنجة ، أو أولئك المسلحين الذين يصمبون « شاور » . كان يرتجف من إحساسه الفاض بأنهم يقتربون من مسدود الخليفة « العاصد » غير أنه لم يكن قادراً على الامتناع عن متابعتهم ، مشدوداً إليهم ، وهم يقتحمون خلف الخصمين أبواباً وقاعات يلعب ذهب عواميدها المنتشرة المتتابعة ، وخطا مقرباً ليلمح القاعة الزجبة في مقدمتها قبة الحرير الخضراء الموشاة ببقع الباقوت ، والمرجان ، والزمرّد وسلاسل الذهب ، ونجومه ، وأهله .

سجد الخائن « شاور » ملقياً بسيفه على الأرض ، وسرعان ما سقط الحارس أيضاً حين هُلّ الخليفة ، واند أسدل حجاب الناصع على وجهه . كان مثل طيب نحيل تتألق الماسة في مقدمة عمامته ، تخطف أبصار الناظرين ، وهي تبخ سهامها المشتعلة ، دون أن تطرف أنظار الفرنجة الواقفين ، تحفز ونفاد صبر تقدم « شاور » نحوه مطأطء الرأس . حتى جلس عند قدميه « وجعل يهرض مشروع الحلف مع الفرنجة لمواجهة أعداء الخليفة والفرنجة معا ، أولئك الذين يتوكلون لانتقام مصر ويعدون العدة للإيقاع بها . لسه الظيفة لسة خفيفة بأطراف أصابعه . فقد وافق ، وأراد إنهاء اللقاء سريعاً ليعود اندراج .

لما تهيأ للوقوف فوجيء الحارس بالفرنجين الكبيدين يزعمان . ويلوحان بأيديهما ، يطلبان بلكتهما التي تاكل الحروف من أمير المؤمنين أن يسم على الأواء والإخلاص للحلف الذي عقده معه اتريهما . راح ينقل رأسه بينهم ، ثم استقر على « شاور » الذي شرع في شرح أهمية الحلف لصر التي يحيط بها أعداؤها من كل صوب .

بدأ له الصبي وحيداً على عرشه وحجابه . يفصل بينه

وبين الفارسيين وه شاور ، والخصميان . وراح « شاور » يحترق عنهما تاتلا : إنهما يجعلان تقاليدنا ، فهم على أى حال أغراب ، ولا يقصدون النيل من احترامك ، والانتقاص من قدرك ، تلك هى تقاليدهم على أى حال . فما كان من « العاصد » إلا أن رفع يده اليمنى بقلازها الحبري ، موشكا على القسم ، لولا أن عاجلته قطعة صوت أحد الفارسيين بلكته الخارجة من الأنف مباشرة ، دون أن تنقيها الحنجرة . على أن هذه الخشخشة أوضحت أن الفرنجيين يطلبان منه أن يخلع قفازه ، بل إن ارتداه لهذا القفاز ، أثناء قسمه ، هو دليل اعتزام الخيانة وإسمارها .

شخصت المعين إلى الخليفة ، وقد أنزل يده ، وكاد يقوم منهايا المقابلة ، والخصميان من حوله قد تهيؤوا لقيامه ، وبدت حركة خفيفة هيئة لحفيف الملابس أيذانا بالرجل . غير أن الخليفة الجالس كان قد خلع قفاز يده اليمنى ، بل وراح يكرر خلف أحد الفرنجيين القسم الذى أملاه عليه ، فقد انتهى الأمر ، والقسم هو القسم ، لا يغير منه خلع القفاز أو ارتدائه .

قام أخيرا ، وتكاسا المدسمون والخصميان حول الفرنجيين يكادون يدغونهما لمصادرة حضرة الخليفة ، وظل الحارس مستغرقا حتى أوشك الجمع على المفارقة ، فحزم أمره ، وأسرع باللاحاق بهم . جهل يستعيد هيئة الوحوش ، والنوافير ، والبرك ، والعماميد ، والأوقية ، والقياب المطاة برفائق الذهب الذى يخطف الإيصار تحرك الهواء ، وبدا وكأن هناك عاصفة تتاهب للاشتداد ،

فما كان الرزاذ يصفع الوجوه ، ويستاقط على أريدية الجند ، وه شاور ، والفرنجية ، محدثا صوتا هينا .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وهو يخب الآن بلباسه الفضفاضة ، يكاد يتعثر بعد عاصم . سحبت حامية الفرنجية التى كانت تشرب على حسن تنفيذ المهاددة ، وحماية جياة الفرنجية الذين كانوا يحصلون على ضرائبهم المفروضة على أبواب القاهرة . لو كانت الحامية موجودة لاكلتها العامة . وضغطها مضغا ، فالعاصد قد أرسل كتابه إلى "نور الدين زنكى" ومع الكتاب شمور نسائه صارخا :

« هذه شعور نسائى ... يستقنن بك ، لتتلهذهن من وطء الفرنجية لنا ... » .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وقد احترقت الفسطاط ، وانعدر العامة يتدافعون ، وما زالوا يتدافعون ، حتى الآن ، بين الخطط والأزقة ، يغترشون الأرض ، ويسدون كل المداخل المؤدية إلى قصر « العاصد » .

إلى أين يمضى الحارس إذن ، وقد وقف الفرنجية يذقن أبواب مصر ، بعد أن فتحوا كل الشمام ، واستقروا ، وأكلوا وشربوا ، وطلب لهم هواء هذه البلاد بالذات .

قال لنفسه : هل سأسمى متسكسا ، مثل كل يوم ، أتنفس فى الوجوه الضالجة المتزاحمة ، على أجد إمرأتى لوعلى ، حتى يهذى الإعياء ، فأعرج على أى جامع ملقيا بجسمى .



مع الأدباء والفنانين العراقيين

• أردادش

- | | |
|---------------------|-------------------|
| • جبرا ابراهيم جبرا | • سعدى يوسف |
| • فتيال غزول | • سامى مهدى |
| • سركون بولص | • منذر الجبوري |
| • على جعفر العلاق | • عبد الستار ناصر |
| • فزعل الماجدى | • بثينة الناصري |
| • كاظم جهاد | • شاكر خصباك |
| • أحمد خلف | • وارس عبد السلام |
| • جمال جمعة | • اسماعيل زاير |
| • هاتف جنابى | • جمال مصطفى |

فى قراءة الأرض

كيف قُدِّر لى ، أن اقطع القفار والبحار ، واستبدل
بالمصر امصارا ، وبمنزل الجبّ شقاً نصف مفروشة ،
وغُرُفات فنادق رخيصة ، وبالمكتبة الأولى رفوفاً صفيحةً
تطوى وتُنشَر كالمقائِب ؟

كيف قُدِّر لى أن اقطع القنطرة بين مسجد قرية حمدان
والطريق العام ، ذلك الحبل السُّرِّيّ الذى هو الميلاذ
والموت ؟

كيف قُدِّر لى أن احمل النُصَبَ والشظف ، واتحملهما ،
وأحاورهما ، حتى وإن وهنَّ العظم منى واشتعل الرأس
شيباً ؟

الأيامُ ثوبٌ ، والسنون تمضى عقوداً . لا هموى لى
السييل ولا نيران فى رأس الجبل .
سلاماً ، إذأ .
سلاماً إليها الأبدُ الحُبّ فى القميص .

فى هذا المساء الرطب ، مساء باريس الرصاص ، وفى
الخامس من كانون ثانى 1992 ، أفكّر بالأعوام الأربعين
التي أعقبت أولَ نصٍّ شعريّ نشرته .

كنت لا ازال فى أيام الطلب . استندتُ من عمّ لى عشرة
دنانير لأطبع قصيدة طويلة فى كُرّاسٍ أعدتُ المبالغ إلى
عمى ، لا ورقة واحدة أو ورقتين كما تسلمته ، بل كيساً من
معادن مختلفة الشيات والأصوات . ومن تلك القصيدة
كسبتُ الكثير : حزاماً جلدأ ، وكرسياً فى سينما .

اليوم ، يؤنسنى الشعور ذاته : إننى أتحرّم . احزُمُ
امرى . وأذهب إلى الفن .

كيف قُدِّر لى ، أنا ابن القرية الفقيرة كاهلها ، أن اذهب
إلى الفن ، وأمضى فى الذهاب ، حتى هذا المساء ، حتى هذه
الحظّة ؟

اكتب عن الناس . احبهم . وادافع عنهم .
لكن لا نيران في رأس الجبل .

انتذكر ، مرقة القرض على : أخذت من المغزل ، إلى مركز الشرطة ، ويهد ليالٍ هناك ، ذهب بي شرطي ، وأنا مغلول ، إلى محطة القطار ، القطار الصاعد من البصرة إلى بغداد حيث سأحاكم .

كنا راجلين ، أنا والشرطي ، والطريق بين مركز الشرطة ومحطة القطار يمر بكل الأماكن التي أعرقها ، ويعرفني الناس فيها : السوق . المقاهي . المكتبة . كان الناس مضطربين مضطربهم اليومي . وأنا أسير بينهم مغلولاً . لم يقل لي أحد : سلاماً . لم تطرف لראى عيتان . كان الناس مشغولين بشئونهم ، وما أنا من هذه الشئون . بالوحشة المسمي لكنني في الانعطافة الأخيرة نحو محطة القطار ، أبصرت فتى استرثى عيناه بأنه سيحكى للمدينة حكايته .

عن هذا الفتى كتبت .

الفنان يكتشف ناره ، ويؤمل جبله ، حيث تتوحد الشعلة .

في بيروت 1982 ، في الأيام الأولى ، ومنذ الرابع من حزيران ، أخذت اكتب قصائد شخصية . جاءت الفارة الأولى على المدينة الرياضية ، وأنا اكتب قصيدة اتتبع فيها مريم العذراء عند يلكه . مع الأيام بدأت تحولات مريم التي بلغت تجليها الأخير في قصيدة « مريم تأتي » التي كتبتها يوم الخامس والعشرين من تموز .

كيف كنت النقط مادة القصائد ؟

كنت كثير الحركة ، قبل أن تغدو الفارات الجوية بتلك الكثافة الوحشية ، أزيرو المواقع والمساوير . اتحدث مع

المقاتلين ، اذهب إلى مناطق خطرة ، أبيت الليل أحياناً مع المقاتلين الشبان في ملاجئ مظلمة ، الدور على الاجهزة الإعلامية ، انسلط الأتباء هنا وهناك . كنت أشعر بأن حياتي هي من التدفق بحيث أن الموت لن يكون سوى تنويع لها إذا جاء . الفنان يكتشف واقعه ، يتقيه ، وينتقيه . يرفع واقعه ذاته نارا في رأس الجبل .



كثيراً ما يريد تعبئ الدفعية ، توصيفاً للشعر أو ما يشبهه . وقد استوفيتني التعبير طويلاً ، وجعلت أتمثل بيت المرقش الأكبر :

تَلَحَّنْ يَا قَوْتاً وَفَضْراً وَصَنَمَ

وَجَزْءاً ظَهْرِيّاً وَزُراً تَوَانِماً

نساء المرقش الأكبر ، هؤلاء الطوائ المتجليات ، كيف بدرن إلينا ، في هالة الفن البهية ؟ نساء سنن جون بيرس وويلكه ، كيف أتينا ؟

لم يقل المرقش الأكبر غير أشياء سملها . إنها أشياء نعرفها . لكن الشاعر يضعها أمامنا بحيث نراها للمرة الأولى . لقد منحنا اللون والشكل ، أعطانا اللبس المتقري والعين الواسعة ، ودعانا عبر اللبس والعين إلى الدخول في عالم من التصور والتخيّل لم تكن لنخلقه لولا ، لولا هذا المدهش المنهر أمامنا كقطر ملوّن .

الصواس ، إذ ، هي مدف موجة الشاعر . هي المستهدة لأنها المستقبلة ، لأن عناصر التصور والتخيّل تمر عبرها أولاً ، لتواصل مسيرتها نحو التركيبة الغنية اللاحقة ، أعنى النصف الثاني من التركيبة ، المتعلق بالقارئ ، هذا القارئ الذي سيلتقط العناصر ، ويعيد تركيبها ، حسب هواه ومستواه .

أين الدمشق في هذا ؟

احسب أن الدمشق في أن عناصر الواقع وأشياءه التي ينتقها الشاعر ، مادة خاماً ، تخاطب (أغنى العناصر والأشياء) الحواس ، إشارة ، لا دلالة ، أي أن العلاقة بين المرء والعالم تبدأ إلى بداياتها ، إلى بداءتها ، إلى بدايتها الملائمة . إنها تثير استجابات لا أجوباً : إنها تحركه وقد أطلقت على دراسة تتعلق بالاستجابات الجسدية لنصوص شعرية معينة ، مثل اختلاج عضلات الوجه ، ورفيف الأجفان ، ووقوف الشعر ، ووتيرة التنفس .

وليس ارتباط الأضمار الأولى بالرقص سوى مثل في السياق ذاته .

لكن الأمور ، ليست بهذا اليسر المتوهم في التأويل النظري . إنك ، في العملية الإبداعية ، ستجذب إزاء احتكاكات تطبيقية خطيرة ، تدفع بك في قوة طارئة عجيبية ، خارج المتداول السائد . مثلاً : ما دامت الأشياء مائتة الخام ، وما دامت اللفظ رمزاً للأشياء ، وليست الأشياء ، فعاد أنت صانع ، بلغة ؟

ومثلاً : إن كان الفعل والاسم الجامد هما الأقرب إلى توصيف المادة الخام ، فعاد أنت صانع بالصدر والمشتق ؟

ومثلاً : إن كنت رأيت أخلاقية العملية الفنية متلازمة ومائتها الأولى ، الآلية ، وهي في ما توافر لديك . اللغة في لحظتها الأولى ، فعاد أنت صانع بالذاكرة ؟ أم قدورك أن تقدم الكائن هكذا ، حرة ، بين يديك ... بينما للذاكرة مكتظة بالكثوس ، سقراط . الخيام . أم كلثوم ؟ ومثلاً : إن كان الشعر إعادة نظر في العالم بنقد ، وما دامت الصورة وسيلته في إعادة النظر ، وفي النقد ، فأي مكان

يظل للفكرة ؟ بمعنى ، هل الفكرة تسبق العملية الإبداعية أم تتلوها ؟

هل الشاعر هو الذي يتوصل إلى الفكرة أم القارئ ؟ أسئلة كهذه ، لن تجد جوابها إلا في التطبيق ، أي في الكتابة ، وإلا بعد زمن يسر ، وسعي يتراكم ، وستظل هكذا ، ما دام الطريق إلى الفن أطول من حياة . على الطاولة أمامي ، ورقة ، غلبة كبريت ، منفذة واللحافة تبغ ، الأشياء أمامي ، أربعون على أن لعب . للأشياء الأربعة نظامها المعروف المألوف ، تنس الورقة . تنس اللحافة يعود كبريت . تدخن ثم تضع اللحافة المنقذة في المنفضة . هكذا نفل كل يوم . لكن على أن لعب ، أن أغبر النظام المعروف المألوف ، أن تكون قصيدتي مخالفة ، مختلفة . وفي الوقت نفسه ، على أن احتفظ بمفاتيح لي والقارئ مفاتيحي هي الأشياء . هكذا سأخرج اللحافة من علبتها ، وأشملها يعود كبريت . لكني أن أضعها وهي متقدمة في المنفضة . سأدخل الورقة في المشهد . أضع اللحافة المنقذة على الورقة ، وأترك الأشياء تتفاعل ، خارج السياق المألوف ، أتركها تتفاعل في كيمياء الشعر . السابغ من كانون ثان 1992 .

صباح باريسي آخر . مطر وسماء رصاص . الساعة الثامنة والنصف ، والعملة لا تزال شاملة . الفوائد وحدها تضيء الصباح البهيم ، في هذه الضامية العمالية حيث أقيم . هدير سيارات وحفلات يفتقر الزجاج المزوج . الناس يمشون إلى معالمهم ومصالحهم ، بينما أوراقي التي تنتظر لا تزال بيضاء ...

لم أنا في باريس ؟ لم أنا هنا وهناك ، هناك وهنا ، في هجرات بدأت منذ خمسة وثلاثين عاماً ؟
موسكو — دمشق — الكويت — بيروت — الجزائر —

دمشق — بيروت — قبرص — بلغراد — تونس — وأخيراً : باريس
عدن — قبرص — بلغراد — تونس — وأخيراً : باريس

ماذا الفعل في باريس ؟

ماذا الفعل في أرض غير عربية ؟

يتضمن المنفى فكرة الإلغاء . إلغاء علاقة الفرد
بالسما والارض والمجتمع . ثم تحط عمودى يصل بين
السما حيث المعبود والارض حيث الأسلاف في هدأة
الموت الطويلة .

وثبت خط أفقى ينتظم القرية أو البلدة ، حيث المنازل
والذكرى وملعب الطفولة .

ولى نقطة تقاطع الخطين يقف الفرد .

هول المنفى هو اقتراب من نقطة التقاطع هذه ،
وازدياعه في بقعة أخرى لن تكون نقطة التقاطع فيها . فلا
السما أولى ، ولا الأسلاف أسلاف ، ولا منازل وذكرى
وملاعب طفولة . ماذا يتبقى : إذأ ؟

الشظف وحده . الكد ، والعناء . بُغية الحفاظ على

التكوين الأول ، على السلالة المهددة بالانقراض . على
الجفر الذى يجف .

لكن شروط العملية الفنية تجعل من هذا الحفاظ مهمّة
بالغة للصعوبة ، فكلمة تقدم المرء في طريق الفن خطوة زاد
احتياجه إلى جذور أكثر غوراً . أكثر غوراً في نقطة التقاطع
تلك ، لا في تراب المنفى .

افكر بالارض العربية ، بأهلها الجميلين ، ولغتها
الأجمل .

افكر بحضاراتها وثرواتها ، وافكر في الوقت عينه بالآل
الذى نحن فيه . بالزمن المطلق الذى أطبق علينا . والقول :
لصنا الوحيدين بين الأمم في معاناة الزمن المطلق . أمم
عديدة . سوانا ، مرّت وتمرّ بأزمة مفارقة ، ولقد خرجت
منها ، وتخرج : لأنها احتفظت بالجمرة ، كابية أو لاهية ،
وما هذه الجمرة إلا الجوهر ، إلا الثقافة المخالفة ، القادرة
وحدها على أن تغزو كل جيل جديد ، بمبرر تسميه جديداً .

ترى ، ماذا كنا فاعلين بلا طه حسين ؟

إن رايته لتقدّمنا في الزمن الاعمى !

كنتُ أقرأ تاريخ آدم
فانفجرت في الفضاء
شهباً ، ورايت النساء
ينحدرن إلى النهر
يبحثن عن صبية ضائعين
ويحتنن أزواجهن على أن يعودوا بما رزقوا
وينعن على فرش من بكاء
كنتُ أقرأ تاريخ آدم ..
كان الهواء

دكاً ، وسالماً تصعد نحو السماء



قبل أن تبدأ بالسرد وفي ذكر الحقيقة
قبل أن تفتح كاسات المراتب
وتستحضر في ذهن التواريخ العتيقة
قبل أن تتكشف الأوراق
أو تحترق الأوراق
أو تطفو على السطح
معانيك العميقة
قبل أن ترمي على الدرب الخطأ
ذبح خطأ الليل إلى الليل
فإن الليل قد ضل طريقه
أيها المخبول بالأسرار
والمجنون بالأسرار
يا هذا الذي يصنق في القول
ويا هذا الذي يومض في الليل

لقد وَلَّى زمانٌ
كانت الشمعةُ فيه
تتحدى ظلمةَ الأفقِ
وتُري أيَّ تيهٍ
فاتتدُّ
هذا زمان أسود القلب
وإنَّ حُطَّ ضياء فوق فيه
قبل أن تبدأ
لا تبدأ ...
فإنَّ المصلةُ
حَدَّها الظمآنُ
من ألفٍ
إلى ألفٍ
يطيح القتلةُ
فاتتدُّ
يا سيدَ الأسرارِ
والأوهامِ
.....
هل تبدأ
كَيْ تبدأ
يعنى أن تعيدَ المهزلةَ



شهاد

على جعفر الخفاف

بدلاً عنّا يموت
بدلاً عن ذلك المرمى ،
وذاك القمر العالى ،
وعن هذى البيوت
بدلاً عنّا يموت

(صنماه)

سميئة البراق
 أسرى بنا في لجج الظلمة
 في خرائب الكون وفي الوحشة
 للمحاق
 فدار فينا الكوكب القديم
 ومسنا الله بغصن الجنة الكريم
 ومسنا بروجيه ، والمطر القيداني
 سميئة العناق
 يشد بين طينة وطينة
 والشمس والقبة والمراعي
 سميئتها الأفاق
 تحن شطر الشفق الأول والجداول الدهاق
 وتحنى لأول الأرض
 لبدء الدهر ..

للعراق

بغداد



حضور السياب

إلى صلاح ستيّة
كاظم جهاد

من جيكوند إلى نَرم
ومن بغداد إلى روما
وفي جميع الأماكن التي لم يزرها أبدا
والتي ما برح خياله الضامر يمارس فيها
رقصته الشبحية
بلا جنائزية ولا عويل
تروّن طيفا على عَكَاز
العكازُ مُشبعُ بحرارة الطيف
والإنثان يفينان إلى خبيثات في الغابة
لا يعرف دروبها إلا الأطفال

(باريس)



انتهاء العلاقة

سبحون بولس

حُبُّها يبدأ يوماً بعد يوم ، ساعةً بعد ساعة
بالانقلاب إلى خارطة اليفه
ويطوى المكتشفُ خيمتهُ
على حدود الجُرف الأخير
في قارّة أتمّ اكتشافها ..
ذلك الحورُ الذي أغراه بها منذ البدايه
لم يعد يُصيبه برُمّةٍ واحدةٍ في القلب
كلُّ شَهقةٍ تهرب حول كتفها
وكانت أسيرةً
في المناجمِ معقلِ الرغبات
كلُّ إباحتٍ جديدةٍ للخفايا ، مجردُ رهانٍ على الماضي
في هذه الأيام .

(نيويورك)



في كل قلم
كتاب جيبس
المنفى كتاب
دائما يكون بلغة أخرى
بعض الناس
كتب منحولة
الطفافة جهلة وأُميون
أمام كتاب الشعوب
(أنا) : كتاب الديكتاتور الوحيد
الذي يطالعه كل يوم
أبى يتسلق النخيل سطرًا سطرًا
حتى يصل إلى عرجون المعنى
بعض الكتب كالعقلاء
يتهمز من الرماد
أشدّ وأفتى
سيف الجلال :
قلم السلطان الأثير
لكتابة التاريخ



القارة المتوحشة

هاتف جنابى

في هذه الغابات ، في ثيابها المزرکشه
أو في عظامها السوداء
ثمة من يعرف فيها البدء
من يعرف فيها الانتهاء
ثمة من يعضى بلا قعقة ،
ثمة من يبيكى
ومن يصطنع البكاء
ثمة من صار ظلما
واستوى بلا حياء !

(وارسو)



منويات

جمال مصطفى

المُح الآن صُوى

تأنهة خلفى ..

وأشياء صُوى

وجواباً كالسؤال :

إنك الآن على باب النوى

كقصيدة قُذحت

وأرخت الجنون على محال

خامرتها

لأشهم — لى أسرارها —

المسك الذى قتل الغزال

يا قامة الفرح التى انكسرت

وأثقلت ترجا

لا تودلى كالقوس حانية

حتى إذا كان الذى تجنيه :

فُزجا

قوس الصعود ..

ولا نبيذ ولا أوانى

هذا حفيظ الله

فى ورق الأغلى

(بريكسل)

المغتربون في المكان .. المغتربون في الزمان

« لغة غريبة .. نفس غريبة .. عادات غريبة .. حياة غريبة ..
بل عالم غريب .. من منا الغريب ؟ »

طارق الطيب

مجلة (الاغتراب الادبي) العدد ١٩ - ١٩٩١

اصدروا منذ سبع سنوات مجلة أدبية فصلية تعكس نبض
هذه الحياة ، وهي مجلة (الاغتراب الادبي) التي
يشرف على تحريرها « صلاح نيلزي » في بريطانيا ،
والتي يمكن أن تقدم لنا وجها صادقا من وجوه الأدب
العراقي في المنفى .

تعتبر مجلة (الاغتراب الادبي) بصفة خاصة عن
حركة الادب العراقي في الخارج ، وتتسع في الوقت نفسه ،
لتعبر بشكل عام عن حركة المغتربين العرب بصفة عامة ،
فهناك أدباء كثيرون يشاركون في تحريرها ، ويتنوعون إلى
أقطار عربية شتى : سورية وفلسطين وتونس ومصر
والسودان وغيرها ، وليس هناك ما يجعل في الغالب بين كل
هؤلاء إلا كونهم مغتربين في الخارج ، ولأسنا مضطرين -
بالطبع - لقبول تلك القسمة الثنائية الحاسمة التي تفصل
أيديولوجيا ، أو حتى فنيا ، بين أدب الداخل وأدب

الادباء العراقيون المغتربون خارج حدود الوطن ،
الموزعون على قارات العالم الخمس الكبرى تقريبا ،
يشكلون الآن أغلبية عددية هائلة بين الأدباء العرب
المقيمين في المهاجر والمناف الاختيارية أو الإجبارية ،
وليست الأغلبية العددية هي الظاهرة الوحيدة البارزة ،
فوجود مثقفين ومبدعين كبار في صفوف هذه الأغلبية ،
يمثل بعدا آخر داخل ظاهرة الاغتراب الادبي العربي
عامة ، والعراقي خاصة . هناك مثلا « سعادى يوسف »
و « فاضل العزاوى » و « لرداش » و « نجيب المنيع »
 وغيرهم من الأسماء المعروفة ، فضلا عن أسماء أخرى
تند عن الحصر من الأجيال التالية .

ليس هذا المقام مقام الحديث عن الظروف التي كانت
وراء هذا الاغتراب الهائل ، فهي ظروف لا يجعلها أحد
تقريبا ، وإنما المقام يتعلق أساسا بالحياة الإبداعية التي
يعيشها هؤلاء المغتربون بعيدا عن الوطن ، خاصة بعد أن



من الإنتاج الفنى والأدبى قد أخذت تنمو وتتراكم في، هذا المنفى أو ذاك على أيدي الأدباء والفنانين المغتربين ، خذ مثلا معرض الفنان الكبير « أوداش » العام الماضي (باريس) وكذلك أعمال فنانين آخرين : الفنان « سعاد العطار » ، والفنان « اسماعيل زاير » ، والفنانة « هيلاء زنكفة » ، وخذ في الأدب مثلا ، دواوين « جمال جمعة » ، الثلاثة : « الفاسوس – الرسم بالمدن – كتاب الكتاب » ، وكذلك أعمال المجتهد « كاظم جهاد » الشعرية ، ودراساته وترجماته المختلفة عن « لوفيفر » ، وعن الشعر الفرنسى المعاصر ، بالإضافة إلى دواوين « جمال مصطفى » ، و « شوقي عبد الأمير » ، و « حميد العقيلي » وغيرهم : مع التذكير بأننا لم نورد شيئا للأدباء الكبار المعروفين : ثم تجيء مجلة (الغغتراب الأدبى) لتكمل الصورة ، وتزيدها جلاء .

الخارج ، ففي مجال الأدب والفن لا تكون العملة دائما ذات وجهين يتيمين : أبيض وأسود . قد يصح ذلك في غير الأدب ، أما هنا فنحن إزاء عملة متعددة الأوجه ، لسنا إزاء امرأة ذات وجه وظهر ، ولكننا إزاء بللورة كل زاوية من زواياها وجه وظهر معاً ، فليس لشعاع من الأشعة أن ينعكس أو ينفذ أو يرتد بكامل وضوحه وصراحته كما يحدث في المرأة . بل هو مجبر على أن يتكسر ويتشاك مع خطوط الأشعة الأخرى في نسج محير . إننى – باختصار – أشعر بتعاطف شديد مع أدباء أعرفهم يقيمون في المنفى منذ أعوام ، لكننى في الوقت نفسه ، لا أستطيع أن أدين شعراء وكتابا أعرفهم أيضا ، لمجرد أنهم ظلوا في وطنهم يتحملون ما عساه لم يطقه غيرهم . إن الجميع – في نظرى – ضحايا لطروف بعينها ، وطالما أنه ليس من المستبعد أن يكون بعض المهاجرين مختارين ، بالقدر نفسه الذى لا نستبعد فيه أن يكون كثير ممن بالداخل مضطرين ، فإن الفعالية الإبداعية ، سوف تظل في بعدها الكيفي ، هي المعيار الأبقى .

لقد مر الأدباء والمفكرين المصريين بتجربة مشابهة في أثناء عقد السبعينيات فخرج من خرج وبقي من بقي ، ولم يكن من العدل أن يدان الباقيون لمجرد أنهم بقوا يتحملون صامتين أحيانا ، ويعارضون ساخطين أحيانا أخرى ، إلى أن جاء وقت امتلات فيه المعتقالات بعسفوتهم ، بينما كان كثيرون ممن بالخارج ينعمون بحسوة الحرية ورفض التعاطف الذى يحيط عادة بمن خرج لمجرد أنه خرج ، فضلا عن ظل منهم يناضل من أجل جمع الثروة وتأكيد الذات بمختلف السبل المشروعة ، وغير المشروعة . ليس من سبيل إمامنا إذن ، إلا أن تتمسك بالمعيار الأبقى ، معيار الإنتاج الأدبى الرفيع ، حيث لا مجال للادعاءات من أى نوع . بهذا المعيار وحده ، سنجد أن حصيلة قيمة

تستمد مجلة (الاغتراب الادبي) هويتها من الشعور بالغربة ، وتعمل ، كما يدل على ذلك العنوان ، على تأكيد ذلك الشعور . إن هذه الغربة – وإن كانت في الأساس مكانية – لا تثبت أن تمتد وتتفاقم حتى تصبح غربة في المكان والزمان جميعا . إن اللحظة التي ينتقل فيها المهاجر من وطنه إلى أى مكان آخر ، حد فاصل بين زمانين ، وإن يصبح السفر حينئذ نحو أمكنة مختلفة فحسب ، بل أيضا نحو أزمنة مغايرة يسميها « على الخياط » في قصيدة له :

(أزمنة الذهب) :

أشبه أنك شخصى الثلثي

وقد باعدت بيننا المسافات

قصرتنا الصعاليك في المتاهة

ننشر الشكوى فوق ادراج الندى

فكلانا سكن الثلج

وسافر سهواً إلى أزمنة الذهب

(الاغتراب الادبي ، العدد ٢ - ١٩٨٧ ص ٥٠)

هناك زمانان ، لأن هناك مكانين ، ولن نندesh بالتالي إذا ما وجدنا الذات قد انقسمت هي الأخرى إلى اثنين : المتذكر والمتذكر ، أو بلغة أبسط : الذاكر ، المذکور . والجسر الذى يربط بين هذين الشطرين ، مثل متداع ، خاصة في هذا العصر الذى بدأ فيه الآخر (الغربى) يحس بعداء متصاعدا تجاه كافة الجاليات الغربية التى تعيش على أرضه ، وفي مقدماتها الجاليات العربية ، كما لا ينبغي أن نندesh أيضا حين نجد أن الخطاب الاسترجاعى (التذكرى) هو الخطاب الغالب في أدب المغتربين كما طرحه مجلة (الاغتراب الادبي) . يتذكر (هوزى كريم) موت « عبد الأمير الحصري » - (انظر العدد ٣ - ١٩٨٦ من المجلة ،

ص ٣٧) - وتذكر « سميرة المانع » تحت وطأة الحضور الرمزي للعلم :

« العلم رمز جميل ، ليس شخصا من لحم ودم . له عيوبه ونقاطه ، يتكبر علينا ، يذلنا ، يحرمنا ، يأمرنا ويقسو علينا » .

(الاغتراب الادبي - العدد ١٩ - ص ٣٧)

في فعل التذكر يصبح الماضي هو البطل ، أو لنقل هو الطريدة ، إنه (عصفور الماضي الملون) ذلك الذى يطارده المقرب في محاولات سينمائية يومية على أمل الإمساك به كما تعبر عن ذلك « هيفاء زكّة » في اعتراف دال :

« .. وانتظر بفراغ الصبر انقضاء ساعات النهار ، واتطلع بلهفة إلى حلول المساء لاحتضن النوم ، لأكبل العقل جيدا ، لأقترب عينا من الطائر الطليق ، لأمسك ولو هنيئة ، بعصفور الماضي الملون » .

(الاغتراب الادبي - العدد ٣ - ١٩٨٦ - ص ٣٧)

لقد كان « برهان شلوى » ، وهو بعد في وطنه ، قادرا على أن يجسد من خلال معاناته نبوءة الغربة الاشد غربة الداخل ، وأى غربة أقسى من أن يكون المرء ، في وطنه ، بلا غرفة تنام وتنهض فيها الريح ، وبلا شرفة تستضيف الصباح :

وكانت على السطح في غرفة

تنام وتنهض فيها الريح ..

وإلى شرفة

تستضيف الصباح

وتغفو على نظرة السبلّة

(الاغتراب الادبي - العدد ٩ - ١٩٨٨ - ص ١٠)

الا يشعر بالذنب هؤلاء الذين يتحدثون هذه الأيام عن
تصعلك رامبو الذي رضعه من ثدى امه ؟

(مجلة الاغتراب الأدبي - ١٩ - ص ٣٠ / ٣١)

هنا ، يتحدث الخطاب الاسترجاعي ، الذي رأيناه يتحقق
على المستوى الشخصى في فعل (التذكر) ، بخطاب
استرجاعي آخر يتحقق هذه المرة على المستوى الحضارى
العام ، يتحول (التذكر) هنا إلى ذكرى مدممة ، إذ
يتصوب النظر إلى عز الماضي تعويضاً عن ذل الحاضر ،
ويكون مثال (الأندلس) هنا مثولاً ، يقول « حسين
الموزاني » عن « قرطبة » في قصيدة بعنوان (صور
حاضرة عن زمن ماضى) - ونلاحظ دلالة العنوان - :

علمناهم الحرب

وعلمناهم الغزو زماناً

فصاروا غزاة

وصرباً إلى صمرائنا ..

(الاغتراب الأدبي - العدد ٣ - ١٩٨٧ - ص ١٣ - ١٤)

هذا قول يستطيه المغرب في الداخل ، كما يستطيه
المغرب في الخارج ، وإن كانت حاجة الآخر إليه أشد ،
فهو يخوض معركته في قلب المكان / للضد والزمان / الضد
في الوقت نفسه ، لقد لاذ المغرب بمكان جديد ، ووجد
نفسه حراً يسمى كما يشاء على هذه الأرض الجديدة ،
ولكنه حين صوب عينيه فجأة إلى أعلى ، هاله أن يجد نفسه
بلا سماء تظله ، كما نرى في نص للشاعر « حميد
العقيلي » :

لم تعد لي سماء

لأنني وجهي بين النجوم ،

أداعب خصلات شمسي

هكذا ، ليس أمام المغرب في الداخل إلا أن يقاوم
بالرمز ، وكلما أحكم قبضته على الصياغة الرمزية ، اقترب
من عتبة النجاح من خلال تحقق مزدوج : تحقق سياسى
من خلال فعل المقاومة ، وتحقيق فنى من خلال فعل
الإبداع ، وهذا بالضبط هو ما قد يخصره المغرب في
الخارج ، إذا هو استسلم لسهولة المقالمة السياسية
بعيدا عن قبضة السلطة وعميقها ، واكتفى بأن ينتج فنا
هجيناً سافراً . غير أن التحدى الذى تشكله السلطة تجاه
فنان الداخل ، يوجد نظيره ، وربما أقسى منه تجاه فنان
الخارج ، إنه التحدى الحضارى . لن يستطيع ادبى
الخارج ، مهما حاول التكيف ، أن يتجاهل هذا التحدى ،
لذا فهو لن يستطيع أن يلوذ بالهرب الكامل من مواجهته .

تتناثر محاولات (التكيف) في مجلة (الاغتراب
الأدبي) على شكل دراسات ومقالات شتى تنسب إلى
المنافذ الثقافية الذى تملئ طبيعة التفاعل مع المكان
الجديد ، هناك مثلاً مواد من هذا النوع تدور حول
« إليوت » و « فومس مان » و « رامبو » و « شكسبير »
و « برنارد شو » و « د. ه. لورانس » .. الخ ، لكن
محاولات التحدى تقوى في بنية هذه المواد ومواد أخرى
غيرها ، يقول « حسين كروش » في مقال بعنوان : (ليس
ثمة أمل لرامبو) ، وهو يتحدث عن « الشنفرى »
و « تابيط شرا » و « السليك بن السليكة » و « ابى
خراش الهذلي » و « ابى الطمحان القيني » و « عروة
بن الورد » :

« .. هؤلاء الخلفاء الشذاذ ، أرادوا مثل ويتمان
وبودليز ، بل مثل رامبو وماركس ، أن يسنوا قوانينهم
الخاصة ويقوموا جنة عدن على الأرض ... »

فهذي سماء ملبدة بالدخان

(الاغتراب الابسي - العدد ٩ - ١٩٨٨ - ص ٦٥)
إن النصوص القليلة التي وعث هذا الاغتراب الحضاري العميق ، وواجهته ، هي ذاتها النصوص التي عوفيت ما خسرت عن طريق الهجرة ، ولا يصدق ذلك على الفنون الادبية - من شعر وقصة ومسرحية - وحدها ، بل يصدق ايضا على الدراسات والمقالات الرفيعة التي طالعها في المجلة ، ففي دراسة « عيد الحسين الهنداوي » عن الاستبداد الشرقي (العدد ٣ - ١٩٨٧) « نجد أمثلة دالة على ما يمكن أن يفعله الشعب بالمستبشرين حين يجد متنفسا للتعبير عن نفسه ، والإشارة إلى ما فعله الشعب العراقي بجملة « نوري السعيد » في الامس القريب ذات دلالة خاصة ، وملاحظات د . « هشام عبد الرحمن » في مقاله (الاقتتال العنفي) تضع ابيدنا بحلق على موطن الداء في كياننا الهزيل :

« .. فالمتكلم هو الذي يجيد الكلام . والذي يجيد الكلام يستحق المدح بغض النظر عن أي شيء آخر . وبغض النظر عن النتائج النهائية لكلامه على نطاق الواقع الفعلي .

(الاغتراب الابسي - العدد ١٩ - ١٩٩١ - ص ٢٠)

ربما لا يكون هذا الكلام عن علاقة العرب بلغتهم جديدا تماما ، ولكن السياق والامثلة هنا تعطي لهذا الكلام دلالة أبعد وأعمق أثرا . إما الموهوب « نجيب المانع » ، فنقرأ له :

« .. سمعنا صوت هتلر في الأفلام ، وباله من صوت داعر البشاعة : السؤال هو كيف استطاع شيء قبيح مثل صوته أن يخدع ملايين مليون شخص يفترض

انهم كانوا متحضرين ؟

(الاغتراب الابسي - العدد ٣ - ١٩٨٦ - ص ٢٢ - ٢٣)

القياس التمثيلي واضح هنا ، ولكن هناك غلالة شفيفة لا تكاد تبين ، ومع ذلك فهي التي تميز المبدع عن المحرض السياسي .

الاغتراب سجن ، وربما كان أضيق من أي سجن آخر ، سجن بحجم القفص الصدري كما يعبر « صلاح نيازى » فهو لا يكاد يسمح بالتنفس :

حول كل منا قفص من نوع ما
نحمله من عصر إلى عصر
نلمسه لمس اليد ولا نراه
مرة بمقلس الجسم
ومرة بحجم الوطن

(الاغتراب الابسي - العدد ١٩ - ١٩٩١ ، ص ٧٩)

لا حرية مع الاغتراب إذن ، اللهم إلا ما تنتيحه لحظات الإبداع الحقيقي ، ولا يتبقى بعد ذلك لأديب الداخل إلا حرية الصمت ، ولا لأديب الخارج إلا حرية الاغتراب !

آحاد من المفترحين يلونون بالخارج من الداخل ، ينتمون إلى شعب مغترب يلوذ من الرضاء بالنار ، ينتمى بدوره إلى أمة مغتربة تلوذ بمأضيها من حاضرها ، فهل بقي بعد من فرق بين مغتربي الداخل والخارج ؟ وبين غربة المكان والزمان ؟ وبين غربة الأفراد والشعوب في هذا العالم العربي الذي يعيش الآن خارج الزمن في هذا النظام العالمي الجديد؟

وهل نستطيع هنا سوى تحية العاجز ، نقدمها إلى الشعب العراقي بمغتربيه ومقيبيه ونحن نردد : يا له من اغتراب في اغتراب ! اغتراب !

عود إلى نازك الملائكة

وكيف تكون الثورة في الشعر؟ ومتى يكون التجديد خروجاً
ومتى يكون توليداً؟

ولم يسهم أحد مثقما فعلت نازك الملائكة في فرض هذا
الشعر الجديد على خارطة الأدب العربي . فقد كانت أول
من كتب ونظّر له ، فارتبط باسمها لأنها أبدعته ودأبته
عنه ونقدته وصاغت مصطلحاته ؛ وباختصار كانت حجر
أساس في تشكيكه ظاهرة أدبية . ولا فائدة ترجى من
التطرق في هذا السياق إلى مسألة تافهة كالسبق : هل
كانت أول قصيدة من الشعر لـ نازك الملائكة
(« الكوليرا ») لم كانت لبدر شلكر السياب (« هل
كان حباً ؟ ») ، ولا داعي للخوض في التناحرات القطرية
حول جذور هذه الحركة . فمما لا شك فيه أن نازك لم تظهر
بغير سوابق وتوطئات ، بل كان هناك إرهاصات في التجديد
الشعري وجدت قبلها في العراق ومصر وبلاد الشام
والمهجر .. إلخ . ولكن يبقى لها شرف الريادة ببسورتها

بعد ما يقارب نصف قرن من التجريب الشعري
المتعارف على تسميته بالشعر الحر . انطلاقاً من
المصطلح الذي صاغته الشاعرة العراقية نازك الملائكة في
الأربعينيات — يجدر بنا أن نراجع هذه الظاهرة
وإنعطافات الإبداعية ونسترجع ملامحاتها ونقيم
منطلقاتها بشيء من التأمل وبعد النظر .

لقد انطلقت هذه الحركة الشعرية الجديدة في أرض
العراق وانتشرت في الوطن العربي . ولكونها لم تلتزم
بنسق القصيدة التقليدية فقد اعتبرت تمرداً وثورة على
الشعرية التراثية أو الشعرية العمودية ، وأصبحت
موضوعاً جدالياً وسجالياً استقطب الرافضين لها
والمداغمين عنها في تراشق لم ينقطع إلى الآن . وقد كتبت
والقالات والكتب والأطروحات والرسائل الجامعية حولها ،
ولكن الاسئلة الجوهرية لم تطرح بشكل مبين ، بل ضمنياً
وأحياناً عرضاً ، والاساس لم يناقش مناقشة كافية
رواعية . ما هي الشعرية ؟ وما هي الشعرية التراثية ؟

لتنمعات الأمة في النهوض والبحث بلورة شعرية وبلاغية .
فلا يمكن إلا تكبير أوجهه أن يزعم إمكانية الإبداع
الملائكي كحلقة من حلقات الشعرية العربية دون جعل
صديق الزهاوي العراقي وأبي القاسم الشبلي التونسي
وإيليا إبي ماضي اللبناني ومحمود حسن إسماعيل
المصري . فالثقافة العربية تسيح لا يمكن فصل سداه عن
لحمته ولا عزل مشرقه عن مغربه .

ولدت نازك الملائكة عام ١٩٢٢ في حي قديم في بغداد في
عائلة شاعرة باتجاهي الأم والأب . فكانت تدور في
الجلسات العائلية مناقشات لقضايا لغوية وكتابات
لصائد مشتركة ونذوات أدبية وكان لام نازك المعروفة
أدبياً باسم « أم نزار الملائكة » دور محوري في هذه
اللقاءات ، كما أن توفر مكتبة في البيت ونزوح شعري في كل
أفراد العائلة خلق الجو المناسب لفاكه . اهتمت نازك
بالتحور والموسيقى والتصوير ، وكانت مرهفة منذ صغرها .
كثرت الشعر بالعامية العراقية وهي في مطلع دراستها
الابتدائية ، ثم نظمت الشعر بالفصحى وهي في المدرسة
المتوسطة . شغفت باللغة العربية وتخصصت فيها في دار
المعلمين العالية ، ولكن شغلها هذا لم يغلغلها عن تعلم
لغات أخرى ، فقد درست اللاتينية والإنكليزية
والفرنسية . كما أن ولعها بالأدب لم يقلل من اهتمامها
بالعلوم الأخرى ، فقرأت في الفلسفة والتاريخ والأساطير
والفلك والكيمياء والأحياء .

لقد كانت نازك الملائكة المتشبعة بترائها القوي مفتحة أيضاً
على روايات ثقافية أخرى نهلت منها . فلم يأت اطلاعها على
الإنجاز الأدبي والفني والفكري للآخرين ليحتل أرضية
مفرغة ، بل ليتفاعل مع مكونات حضارية مهضومة . ومن
هنا تجد تجاوبها مع الشعر الإنكليزي والنقد الجديد —

الذي درسته في جامعة برنستون وجامعة وسكنسون في
أوائل الخمسينيات — لا من باب الانهيار بالآخر ، بل من
باب التراسل مع تيار وجدت له معادلاً نفسياً وتراثياً ، وإن
لم يكن هذان المعادلان سائدين في الخطاب الشعري . وقد
كتب الناقد عبد المحسن طه بدر في دراسته عن أثر
بودلير على عبد الرحمن شكري (في العدد الثاني من
مجلة ألف) كيف توقف الشاعر المصري عند قراءته
للشاعر الفرنسي وعلق بخطه على ديوان أنصار الشعر ،
مبرزاً صوراً رمزية تتراسل بأجواء شعبية في التراث
العربي ، لكنها مستبعدة من أدب المؤسسة وذوقها .
ويشير الناقد بهذا إلى القرابة الجمالية الكامنة بين أدبيات
الآخر والأدبيات المحلية المهشمة والمكبوتة التي ترجع
التأثر . ويصح هذا التحليل والتفسير على نازك حيث إنها
توسلت في شرح قواعد الشعر الحر لا إلى النموذج
الغربي — وإن لم تنكر دوره في استئثارها — بل إلى أشكال
من الشعر الفصيح غير الرسمي الدارج في العراق من
أمثال الهند كما أنها أبرزت تجربتها باعتبارها تخففاً من
صرامة القواعد العروضية التقليدية ، لا تقويضاً لها أو
قلبيها رأساً على عقب ، وذلك لفتح لخوارج النفس المعاصرة
فضحة التعبير بلغة العصر وإيقاعه .

تقول نازك في بيانها الأول من الشعر الحر الذي ضمنته
مقدمة ديوانها شظايا ورماد (١٩٤٩) :

« على أن الأبي الذي سنتلق على تسعيتيه
« مرهقاً ، لابد أن يملك ثقافة عميقة تمتد
جنورها في صميم الأدب المحلي قيمه وحديثه ،
مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على
الأقل .. ويتبقي إلا ندسى أن هذا الأسلوب
الجديد ليس « خروجاً » على طريقة الخليل ،
وإنما تعديل لها يتطلبه تطور المعاني

والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن
الخليل .

وتضيف نازك في الباب الرابع من كتابها القيم قضايا
الشعر المعاصر :

« لا ريب في أن البند هو القرب اشكال الشعر
العربي إلى « الشعر الصر » .. فلا يتقيد
بأسلوب الشطرين الذي تلبس به الشعراء
العرب منذ أقدم العصور ، وإنما يخرج عنه
فيجيء هزجاً تختلف أطوال أشطره .. ولقد كان
البند ولم يزل غامضاً كل الغموض في أذهان
الشعراء والأدباء والنقاد ، ولعل سبب ذلك
يمكن في أنه شكل من أشكال الشعر نشأ في
عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل
ولا عروض الذين تأخروا عنه . والواقع أنه لم
يذكر حتى في كتب العروض المتأخرة مع أنها
أحصت أشكالاً أقل منه طرافة وأصالة مثل
السجل والموالي ، وكان كان والقوسا
والدوبيب ... لا ريب في أن الشعر الحر القرب في
خطه وزنه إلى البند منه إلى أسلوب الشطرين ،
ذلك أنها كليهما يقومان على أساس
« التفعيلة » لا « الشطر » وتباح في كل منهما
الحرية في عدد التفعيلات فيجىء الشطر طويلاً
أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة
معانيه ... على أن الشعر الحر أسهل من البند في
خطته وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور
العشرة التي تصلح له ، فيختار الشاعر أحد
هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على
تشكيله واحدة منه لا يتخطاها شأنه في ذلك
شأن الشاعر العربي في أسلوب الشطرين » .

ويشير كل هذا إلى أن ما ناقشته نازك الملائكة من
أدبيات « الآخر » كان الجانب الذي يمكن أن يتواءم أو
يتراسل أو يتجاوز أو يتقاطع مع المسكوت عنه والغامض
والمهمش في أدبيات « نحن » . وبهذا لا يلقى الآخر
ولا ينفيه ، وإنما يجعل إمكانية التفاعل معه مبنية على
أساس تكافؤ لا تراتب ، على أساس ندى لا تبعي . ومن
هذا المنطلق يكون الانفتاح على الثقافات الأخرى قد ساهم
في فتح نوافذ على عالم شعري متسع ذي جماليات متعددة
ومتضاربة . ويجدر بالذكر في هذا السياق أن نؤكد اطلاع
نازك وزملائها من الشعراء على الأدب العالي لم يقتصر
على الأدب الغربي المعاصر ، بل جاوزه إلى الأدب
الكلاسيكي (اليوناني واللاتيني) ، وآداب الشرق
الأقصى ، والأدب الفولكلوري في الغرب ، أي أنه لم يركز
على التيار السائد حينذاك بل تعداه إلى اطلاع على بكل
ما تعنيه العملية من تعددية جغرافية وتاريخية .

ومع أن التراث العربي انفتح على العلوم الإنسانية
والبحثة عند الآخرين من فرس وهنود وإغريق .. إلخ ،
إلا أن انفتاحه على آداب الآخرين كان محدوداً وخاصة في
الشعر . لقد أثرت - دون شك - الحكايات والمآثر
الهندية والفارسية على الآداب السردية عند العرب ، ولكن
الشعر بقي منعزلاً إلى حد كبير عن الأدبيات المجاورة .
وعند ما اطلع الجاحظ الموسوعي الثقافة على الشعر
اليوناني استنكر قيمته الشعرية لأنه لم يجد فيه الأوزان
والقافية الموحدة التي تعود عليها في شعرنا ، ولا شك أن
معرفة الجاحظ بهذا الشعر كانت مبسطة ، فلم يكن يعرف
اليونانية . أما نازك ، فهي قارئة ودراسة جادة للأدب
الإنكليزي ، كما عكست على تعلم لغات أخرى كاللاتينية
والفرنسية ، رغبة منها ، لا نزولاً على متطلبات مدرسية .
كما أنها قامت بدراسات عليا في الأدب المقارن في أعرق

ومما لاشك فيه أن الجانب الموسيقي في الشعر جانب لا يستهان به في الأدبيات التقليدية والطليعية وفي مختلف الثقافات شرقاً وغرباً ، جنوباً وشمالاً . غير أن الموسيقى التي تضاف إلى الشعر خصوصية الشعرية قد لا تتبقي منه بل تصاحبه من الخارج ، وذلك باستخدام آلة إيقاعية أو التصمييق أو النقر بالقدم لضبط حركة القول ونقلاته ، كما بين العروضي تشعلولين بيورد في دراسته للشعرية في غرب أفريقيا . وأحياناً يغيب العنصر الموسيقي (بمعنى الوزن القياسي) في الشعر ليعتمد على إيقاعية غير موزونة كالإصانة والمجانسة اللفظية : وقد يعتمد حتى هذا ليقصر الشعر على تداخل الصور وتدقيق الخواطر بأثرها المكتابي على فضاء الصفة كما في الشعر الصيني الذي ينحدر من سلالة الكتابة الصورية أو الهيروغليفيه .

ولكن من حق مثلك ، وهي في صدد الشعرية العربية المتصيرة بالجرس الموسيقي ، أن تجد في الوزن هوية الشعر وجذر الشعرية العربية . وسواء كان انضباط الموسيقى الإيقاعية في الشعر العربي ناتجاً عن طبيعة اللغة السامية أو حصيلة تراكم تاريخي مرتبط بنسق اجتماعي — اقتصادي معين (بدوى — رعي) يعتمد الشفوية والخطابية (، فهو قائم بالخالطين ، ويصعب على « الأذن العربية » ، كما تقول الشاعرة مثلك الملائكة أن تتقبل شعراً بفهم موسيقاه الداخلية . ولكن الأذن العربية ليست نمطية ، بل تتكيف لإيقاعات جديدة ومتعددة ولا تقتصر على العروض المتعارف عليه عند الخليل بن أحمد الفراهيدي فقد وجدت مثلك أن في التراث العربي الشعري أمثلة متعددة وقامت بتقسيم خارطة الشعر العربي إلى المخطط التالي :

جامعات الولايات المتحدة ، مما جعلها تدرك أن قواعد الشعر وجمالياته ليست واحدة : بل تختلف باختلاف اللغة والتاريخ الأدبي ، فالعروض الإنكليزي يختلف عن العروض العربي ، بل هو يختلف في اللغة الإنكليزية القديمة عنه في اللغة الإنكليزية الوسيطة أو الحديثة . ولا بد أن يكون هذا قد زعزع يقينها بأن قواعد الشعر وأسسها الجمالية واحدة ، وخاصة لأنها — على عكس الجاحظ — متذوقة للشعر غير العربي على الرغم من تباين قواعده الشعرية ، ولابد أن تكون قراءتها المتعمقة للشعر الإنكليزي وترجمتها لشعراء مختلفي التوجه من أمثال النيكولاسكي فومس غراي والرومانسي جورج بليرون والإليزابيثي وليم شكسبير قد جعلها تحس بالفرق العروضية والمجمية والجمالية التي تفصل بينهم بالرغم من انتمائهم إلى أدب واحد . وبالتالي لا بد أن تسفر هذه المعرفة للمتلما عن مراجعة التوزيعات العروضية في الأدب المحلي والتوصل إلى كون الشعرية قضية نسبية ومتحركة ، ولكن النسبية والتعددية لا تنفي وجود ثوابت لا تتغير .

واستقراء لكتابات مثلك الملائكة النظرية ، نجد أنها لا تفصل بين الشعرية والإيقاعية ، بل إن البعد الإيقاعي والموسمي سمة لازمة للشعر في عرفها . ونفهم من هذه الزاوية لماذا ترفض مثلك مصطلح الشعر على نص لا يتسم بإيقاع رياضي أو نظام موسيقي كقصيدة النشر . فهي لا تتقبل إمكانية أن تكون القصصية الشعرية في نسق الصور وتكثيف اللغة ووقع النص ، لا في إيقاعه الموزون .

ولسنا هنا في مجال المصادرة أو الحكم أو الإفتاء في الهوية الشعرية . ولكننا في مجال استبطان مقومات الشعرية كما تراها مثلك . وهناك جانب من تعريف الشعر يندرج تحت باب القناعة ، ولا يمكن مناقشته .



ويعبر عن النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع فلان في مخطوطها (والذي قام بتعديله عبد الجبار داود البصري في كتابه عنها وذلك بتقسيم ما أطلق عليه « الشعر المنطوق » إلى نوعين ، موزون : « شعر حر » وغير موزون : « قصيدة النثر ») ، إلا أنه يوضح إسقاطها كل ما هو غير موزون من خاتمة الشعر . فهي تسمى للتفصيل محوراً أساسياً في الشعرية ، ولكنها ترى إمكانية اختلاف تعدد هذه التفعيلة في النصوص الشعرية ، وذلك تباعداً أو زيادة عما جاء في عروض الخليل المعتمدة .

مصدر فلان في التنظير ، إذن ، لا ينطلق من التأمل في إمكانات اللغة العربية اللانهاية ، بل من رصد الإنجاز الشعري العربي القائم برمته ، غير منقطعة من حسابها المهمل والمستبعد في كتب العروض ، فمصادرها هي الممارسات الشعرية في تاريخ الأدب العربي ، لا التنظير النقدي المتعارف عليه في هذا التاريخ . هي ، إذن تنظير وتستنبط الظاهرة الشعرية العربية بكل أشكالها المعروفة ولا تكتفي بالقواعد المصاغة التي نص عليها عروضيو المؤسسة . وبهذا نستشف أن فلان لا ترى في عروض الخليل تشريعاً للإبداع بل وصفاً (صحيحاً ولكنه غير مستكمل) لما هو كائن . وهي لا تنهم الخليل بالخطأ فيما وصفه وقتته ، ولكنها ترى أنه اقتصر على نوع شعري واحد جاورته وجاورته أنواع أخرى أهمها أبو العروض أو لم يعرفها لأنها نشأت بعده . وهكذا تكشف

فلان عن التفاوت بين الإنجاز والتنظير وعن التباين بين الواقع للشعري الذي تطور عبر أربعة عشر قرناً ، ومبادئ العروض التي توقفت عند عروضي بصري من القرن الثاني . أما إضافة الشعر الحر (إلا ما غاب منه) إلى ديوان العرب ، فترى فلان فيه إثراء ، لا تقويضاً ، للنسق الجمالي العربي : يتولد من طبيعة اللغة العربية ووفق تاريخ جمالياتها ، ولكنه تاريخ يتسحب على أجناس شعرية غير نخوية . ولورق شعراء قصيدة النثر بمنظر يربطها ربطاً معطلاً ، لا ربطاً تعسفياً ، بماضي الأدبية العربية فربما حصلت هذه القصيدة اللقطة على شرعية جمالية ما . فكل نقلة إبداعية لا تستقر إلا إذا واكبتها التنظير الإبداعي وأدخلها في نسج الجمالية المحلية .

ولا اعتقد أن تاريخ فلان التنظيري والشعري يسمح بأن تنتهجا بالردة على الشعر الحر وهو بيانها الثوري ، كما فعل عبد الجبار البصري وغيره . فهي لم تكن تسعى إلى هدم القديم والتكره ، بل إزاحته قليلاً لتتيح الفرصة لإضافة معاصرة ، ولم تضل مجموعة من مجموعاتها الشعرية من قصائد عمودية — فلم يكن لا في تنظيرها ولا في إنجازها ما يجعلنا نعتقد أنها تقوض البناء التراثي ، لكنها حاولت أن تخفف من وطأته وجوده وتصلب شرايينه ليصبح نابضاً بالحياة والحركة . موقعها ، إذن ، ليس موقف من ينفي التراث ويدعو إلى القطيعة معه ، كما أنه ليس موقف من يقدر التراث ويدعو إلى تحميته . إن موقف فلان يطمح إلى فتح باب الاجتهاد في الإبداع والتنظير ، ذاك الاجتهاد الذي لا يخل بما كان وإنما يولد ما لم يكن ، جاعلاً المسيرة أكثر نشاطاً وفعالية بعد ركوبها وخمودها . إنها ترى في الشعر الحر (الجيد) تقريباً واستكمالاً ، وفي تنظيرها له توسيعاً وتصحيحاً للتراث العروضي . وهي بعملها هذا تمنح

الموروث الشعري حجمه ، والتقدير الشعري مروية ، فهي لا تشكل فيه أو ترفض وحدانه الأساسية ، وإنما تعدل من طريقة توزيعها لتوزيع هيمنة نمط معرفي للجديد ولتوسع مجالاً لتجارب نابعة من تقابل للمعطى التراثي مع الواقع المعاش . وفي ظل مفهومها هذا ندرك تحفظها تجاه الشعر الحر الذي لمست فيه تجارب فاشلة أو تدميراً للجمالية القومية ، كما ندرك لماذا استعانت دوماً في تبريرها للشعر الحر ودفاعها عنه إلى تطوير آليات تتواجد في التراث أصلاً . فمثلاً برزت فائز سقط وحدة البيت في الشعر الحر بالتدوير الوارد — وإن كان غير مستحب — في الشعر العمودي ، وعززت هذا التبرير بذكر فائدة التخلص من الحشو الذي يفرضه البيت ذو الشطرين والقافية الموحدة . كما أنها بنت تخلصها من الروي بالرجوع إلى أنواع شعرية عريقة لم تلتزم به ، أي أن مرجعيتها الجمالية بقيت عربية ومرتبطة بالتراث الجمالي العربي ، وإن انتقلت من التيار المهيم والسائد إلى التيارات المستبعدة والمعتبرة أدنى في عريف المؤسسة الأدبية .

وأطلاع نازك على الأدبيات العالمية المتنوعة أقسح لها أفقاً ترى فيه الظاهرة العربية في سياق أكبر ، لا يطنى عليه ذوق واقد ، وإن كان يحفزها على اكتشاف خصوصية المنطق الجمالي القومي وبعبارة اللغة العربية .

إن دوافع الاجتهاد الإبداعي عند نازك وتقسيمها لضرورة التجديد تنطلق من أمرين ، أولهما يرى أن التعبير عن الهموم العصرية لا يتم من خلال القوالب القديمة ، وثانيهما أن قانون الإبداع ذاته يتطلب التغيير والتجديد ، إنه لمن الصعب لرصد محاييد أن يصدق مسألة ضرورية تغيير القالب الشعري لاستيعاب الهواجس العصرية ، فقد قام شعراء مختلفون نفسياً وإيديولوجياً وفلسفياً لخمسئة عشر قرناً بالتعبير عن مشاعرهم الوجدانية

وتمردهم السياسي وتشكيكهم العقائدي وطموحاتهم الإنسانية من خلال الشعر العمودي ، وكان منهم شوار ومارقون مثل الصعلاليك والخوارج ، مثل أبي نواس والمعري ، فما بال الشاعر المعاصر يعجز عن التفتيس من هواجسه في هذا القالب ؟ وكل قارئ معاصر يشهد أنه — على الرغم من معاصريته وقدم مجهوده — يستمتع بقراءة امرئ القيس وطرفة بن العبد ، كما أن شاعراً عمودياً مثل محمد مهدي الجواهري يهز قراءه اليوم حتى هؤلاء الذين يكفون على قراءة الشعر الحر وقصيدة النثر . وإذا كان حقاً أن المسألة مرتبطة بقانون الإبداع الذي يمس التقليد والتكرار ، فربما أن الألوان بعد نصف قرن من سيادة الشعر الحر ، بتحريره تحريراً أكثر جذرية ، أو بالإياب إلى الشعر العمودي ، لا من منطلق التقهقر ، بل من منطلق تغيير السائد الذي كان يوماً جديداً ، كما حدث في تيار « ما بعد الحداثة » الذي جمع بين القديم والحديث وجارى السمر بالواقع ، ويوصل التراثية بالمستقبلية ، فمن طبيعة أي تغيير أن يكون بالارتداد أو بالتجاوز ، بالانعطاف أو بالتعميق ، باسترجاع المتخلص منه من لزوميات شعرية ، أو بتحصن مضاعف من اللزوميات الشعرية .

إن قصيدة النثر تمثل التخلص الأشد تطرفاً من لزوميات الشعر المسبقة ، والقصيدة العمودية عند الرجوع إليها لن يكون لها مذاق القصيدة التراثية ، كما أن الملحمة الحديثة من عوليس الإيرلندي تختلف عن الملحمة الكلاسيكية من عوليس الهوناني ، وقصص الحيوان عند سعيد الكفراوي في مجتمعات ستر العورة تختلف عنها في رسائل إخوان الصفاء . فهذه نازك الملائكة نفسها تكتب في قصيدة بعنوان « أغنية للأطلال العربية » شعراً عمودياً لا يجارى القبيلة ، بل يناهضها :

من الجزع من قلب سقط اللوى وودى الغمار ويرة ثمعد
ومن ربيع نعم غفقه الرياح واقصر من امله وتبعد
ومن طلل في الجزيرة اقوى وما زال منبع عطر وعسجد
تعلت هتافات ماض عريق يعيش الخلود بجفن مسعد

وتستعجم الدار يا عربى وتفرق في صمتها لا تحيب
فإن بك ، تستلک جدرانها يرد عليك المسكون الرهيب
مسارح آرامها دنستها خطى الولد الاجنبى المريب
وأرض نزار وبكر وواشـ ..ـل خطوا على رملها تل أبيب

لكن التخلص من لزومية ما أو من قيد ما ، ليس بالضرورة تسيماً ، بل مسئولية تقضى إحكام نسق إبداعى يدور حول لزومية أخرى أو قيد آخر . فالتخلص من الصرامة الإيقاعية وبالتالي اللفظية قد يصاحبه مطلب الصرامة الفكرية وبالتالي المعنوية . وهذا الاتجاه على الصور الجاهزة والموتيفات السائدة يفرض بدوره اهتماماً بالملموس والمعاش بتفاصيله وتنوعاته . إن الانصراف عن الموضوعات الشعرية المؤسسية كثيراً ما يبيح المبدع إلى الماثورات الشعبية وأعرافها ، كما أن إسقاط المعجم الشعرى التقليدى يجعل الشاعر يلتفت إلى كلام الناس بما فيه من فصلى عامية المذاق ، وهكذا . وهذا ما انتهت إليه نازك الملائكة بحسبها المهرى وعدم استعمالها للإبداع ، فكل تحديريجب أن يقابله التزام : ولهذا رسمت التحولات التى استنبطها الشعر الحر من معجم جديد وتكرار صدى وتنويع اشتقاقى وتوظيف للقفائية ... إلخ ، وكثرت فى كل كتاباتها أن رفع النموذج النملى عن كاهل الشاعر المعاصر لا يعنى القوضى الشعرية بل الانخراط فى مبادئ شعرية فعالة فى السياق . فالتلقة عندها هى من الإلزام الشعرى إلى الالتزام للشعرى ، من القيم المفروضة والمطبة الى قيم المجاهدة والمعلنة . فكما أن

الشعر العمودى مقيد بعمود الشعر فالشعر الحر مقيد بأفق الشعر .

ويبدو أن ثورة نازك الشعرية لم تكن انقلاباً على الماضى الشعرى والتقاليد العروضية بقدر ما كانت ثورة على النموذج الأحادى فى تاريخ البلاغة العربية . إنها تدعو إلى تعددية النماذج ، لا نمطيتها المسبقة ، ولكن فى حدود لا ترى إمكانية الخروج عليها وهى حدود الوزن . أما النماذج البديلة التى اقترحتها وساهمت فى الترويج لها ، فقد استمدت شرعيتها من النماذج الجنبية أو المهمشة فى الشعرية العربية . ولا شك فى أن قراءتها المقارنة قد أهلتها لتبقى التعددية فى الذات الشعرية العربية وتحس بكل تيار فيها مهما كان خافئاً أو غير متدرج فى السائد . ولكن القراءات المقارنة فى حد ذاتها لا تكفى إن لم تكن معززة بالتجربة المعاشة التى تشكل أفق الإبداع والتنظير وإن لم يكن أمامها ويجاورها من يقدم لها أمثلة ريادية فى الاختلاف والتعدد والمقاومة .

فبالإضافة إلى المد القومى الراض للاستعمار والمد الاشتراكى الراض للاستقلال والمد الودوى الراض للتقسيم والمد التحررى الراض للسلسلة الذى أجتاح العراق والوطن العربى فى الأربعينيات والخمسينيات ، كان لنازك نموذج الأم ، بنسوبيتها وبشاعريتها وبفضائها من أجل القضية الفلسطينية وغيرها من القضايا الوطنية . وقد أهدت نازك الملائكة ديوانها قرارة الموجة إلى أمها وصدرته بالتالى : « د إلى أمى ... أول شاعرية خصبه تنلمخت عليها » . وكما يصعب تصور إنجاز نازك الملائكة دون مملتها وأما سليمة الملائكة ، فمن الصعب أن ندرك إنجاز هذه الأم الشاعرة بدوايينها العديدة دون الأخذ بعين الاعتبار دور الشاعر جميل صديقى الزهاوى بدفاعه عن المرأة ويتميمه الجرىء عن

فقه الوجودى وتساؤلاته الفلسفية التى مهدت الطريق
للاستئلاء ، وفتحت الباب على مصراعيه للتجريب .

إن قصيدة فلزك الملائكة « غسلاً للملح » (١٩٤٩)
التي نددت فيها بازديادية المعيار بالنسبة للأشئ والذكر
في مجتمعنا ، إنما هي جملة استطرادية في نص المقاومة
للظلم بأشكاله المختلفة ومنطقه التهافت ، وتصب في هذه
النزعة الابيية التي أرادت تحرير المجتمع كاملاً ، لا نصفه
فقط . واستخدمت نازك المفارقة الساخرة والمقابلة
الاستنكارية بين القول والفعل ، بين الشعار والسلوك ،
لتنبيه وتدين النفاق الاجتماعي :

ويعود الجلاء الوحشى ويلقى الناس
« العار ؟ » ويمسح مدينته — « مزلقنا العار »
« ورجعنا فضلاء ، بيض السمعة لحرار »
« يارب الحانة ، أين الخمر ؟ وأين الكس ؟ »
« ناد الغانية الكسلي العاطرة الأنفاس »
« ألقى عينيهما بالقرآن وبالأقدار »
إملاً كساستك ياجزار

وعلى المختولة غسل العار

« يا جارات الحارة ، يا فتيات الغربة .
« الخبز سنهجنه بدموع مآقينا »
« سننقص جدائنا وسننسلخ إيدينا »
« لننخل ثيابهم بيض اللون نخلية »
« لا بسمة ، لا فرحة ، لا لفتة فالمدية »
« ترقيقنا في قبضة والدنا وأخيها »
« وغداً من يدرى أى قفاز »
« ستوارينا غسلاً للملح ؟ »

كما نجد ترمذ فلزك على القهر والحصار والعدوان في
النسق السلطوى الذكورى مرموزاً — كما يشير بعض

الباحثين — في قصيدتها « الأفعوان » (١٩٤٨) التى
ترسم صورة الشر المذكور والمرادف للغول والمراد والعدو
« الخفى » ، « العنيد » ، « اللجوج » ، « المريب » .

وعلى المخيف

مقلته تمش الخريف

فوق روح تريد الربيع

ووراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول أى انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة

أين انجو وأهدابه الحاقدة

في طريقى تصب غداً ميتاً لا يطاق ؟

وكما أن ترمذ فلزك على منظومة السلطة الذكورية
لا يعنى أنها تبغى استبدال السلطة النسوية بها ، بل
تسعى إلى المساواة والمشاركة ، كذلك نقضها لأحادية
السلطة البلاغية التراثية متمثلة في الخليل ، ليست من
باب شطبه ومحوها ، من باب إعطائه حيزه الصحيح دون
التفريط بحيز الآخرين والحاضرين . تلطم فلزك إلى الحد
من سطوة بلاغة أحادية المؤسسة وذكرورية السلطة
يؤدخال بلاغة ذات طابع أكثر سيولة وتدفقاً وأقل صرامة
وجموداً . وكثيراً ما ارتبطت البلاغة النسوية في التراث
العربى بالسرور الشعبي والفصص الخرافى والفنائية
الطفولية ، حيث أن المرأة — باعتبارها منجبة وأماً —
امتداد لكيان الطفل وذهنيتها في المنظور الأبوى السائد .
ولهذا أسقطت من حساب البلاغة التراثية أعمال شعبية
مثل ألف ليلة وليلة ، كما أسقطت من البلاغة العروضية
المواويل الشعبية .

استخدمت فلزك الملائكة الأساطير والحكايات الشعبية

والموتيفات الفولكلورية بكثرة مبينة . وقد عزا النقاد
توظيف الأساطير والنزعة التمزجية في حركة الشعر الحر
لأثر الشعراء الغربيين وخاصة إليوت والعمل الموسوعي
للفريزر بعنوان الغصن الذهبي . مع أن أي مبدع يحس
في أعماقه بنفس الجماهير لابد أن يستوحى أعمالهم
ولمهم وإيقاعهم . ولا يعني هذا طبعاً نقل الـيوسى
والمالوف كما هو أروضع العامى في إطار القصيدة ، وإنما
يعنى صقل و « صنفرة » المادة الشعرية الخام وصقلها
لتصبح عملاً إبداعياً . وقد توجهت نازك الى المرأة في
التراث والواقع والمعاش لتستلهمها وتخلطها وتعبير عنها .
فهي تحيل في أكثر من قصيدة إلى شهر زاد (في « يوتوبيا
الضائعة » وفي « شجرة القمر ») . وعنوت قصيدة إلى
جميلة بوجريد البطلة الجزائرية (« نحن وجميلة ») .
وأهدت العديد من قصائدها إلى أمها وعمتها وأختها
إحسان وأختها سها وزميلتها الأدبية ديزى الأمير وابنة
عمتها الصغيرة ميسون وصدقات طفولة غير مسميات .
وكثير من قصائد نازك لوحات تصف نساء مطلوبات .
فبالإضافة إلى « غسلاً للمعالي » نجد القصائد التالية من
باب الذكر لا الحصر : « النعامة في الشارع » ، « مراثية
أمرأة لا قيمة لها » ، « الرافضة المذبوحة » .

وقد التفت نازك ديوانها شجرة القمر بقصيدة تحمل
عنوان الديوان مهداة إلى قريبتها الطلة ميسون (التي
صارت فيما بعد أدبية متميزة) ؛ كما أنها اختتمت
ديوانها بقصيدة موهجة لها أيضاً بعنوان « إلى
ميسون » ، التي رأت في صفاء وجهها وفي طفولتها
الأنثوية رمزاً للجمال وديراً للشعر . وتفرح نازك في مقدمة
ديوانها ظروف القصيدة الافتتاحية وستوياتها :

« أصل هذه القصيدة أن بنت عمتي
الصغيرة ميسون كتبت ذات ظهيرة صيفيه من

سنة ١٩٥٢ في غرفتي ، فالتحت على أن أقص
عليها قصة . وكان عمرها يومذاك إحدى عشرة
سنة وطالما لمست فيها الذائقة الأدبية المرفهة
وحب الشعر فأرقت أن أسرها فتعلمت لها هذه
القصيدة وهي جلست إلى جوارى فتظنر إلى في
شفق فما انصرفت الظهيرة إلا وقد أنجزت
الصفحتين الأولى من القصيدة ويرجع سبب
اختياري للحكاية إنني وجدت فيها بذرة شعرية
تصلح حكاية لطفلة ويمكن في الوقت نفسه أن
أحملها رمزاً لشعرية عالية بحيث يقرأها الكبار
والصغار فيجد فيها كل ما يفهمه ... ولكن هل
استوعبت ميسون الصغيرة ، في عمرها الفض
سنة ١٩٥٢ هذه الرموز التي رقرقتها في حكايتها
لها ؟ طبعاً ، لا . وإنما أحببتها لأنها حكاية القمر
والشجرة التي تنمو أثماراً ، ولأنها حكاية غلام
شاعري النزعة ، روحاني الاتجاهات ، ياكل
ضوء النجوم بدل الغذاء ويشرب العطر
ويطارد الفراشات . وذلك هو المستوى
الظاهري للقصيدة . وفي وسع أي قارئ أن
يكتفي به دون أن ينظر إلى الرموز التي أريتها .
وقد اخترت لقصيدتي مسرحةً شعريةً النقطه من
ذكرياتي عن جبلتنا السحرية في شمال
العراق .. » .

وكانت الطفلة بنقائها واختها وشعريتها موهبةً جمالياً
لنازك وديلاً للجمالية الذكرية بصرامتها ، وادعائها .
فإعلاؤها من شأن التعبير اليومي وإدماجه في خطب
الشعر (كما في قصيدة « إن شاء الله ») نزوع نحو
جمالية بدئية تؤكد على المستبعد والأدنى اعتباراً . وفي
سياق هذا النزوع تقع قصيدتها التي كتبها لابنها يراق

بعتوان « أغنية لطفل » (١٩٦٣) ، وضمنتها لفة الأطفال وإيقاع التهويدة ، وكلمة « ماما » الواردة في القصيدة تقرأ كما يلفظها الطفل العراقي « مَمّا » لتجانس القوافي ، ومير كلمات طفولية أخرى مثل « بابا » و « دادا » تدخل الشاعرة خطاب الطفل التكرارى في جماليات الشعر الرفيع :

ماما ماما ماما ماما ماما

براق الحلو اللطيفة ينوى النوم
والنوم وراء الربوة هذا حلما
والحلم له اجنحة ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللضا
واللذم سيوقظ طفلى :

ماما ماما

وهكذا نجد في أدبيات نازك هذه النقلة من الصوت الفالط الى صوت المفلطين والمفلويات ، من السطحي الى المهتمش ، من المحورى الى الأطراف ، من المسيطر الى المسيطر عليه ، حيث نصفى إلى المرأة تعبر عن نفسها وهواجسها وهمومها وتتواصل مع بنات جنسها المقهورات ومع المقهورين في أمة قسمها الاستعمار ليحكمها ويستغلها ، مغلوبة على أمرها وأرضها . فقصائد نازك العديدة في الوطنية والوحدة العربية كصائدها عن المرأة وتوظيفها لعالم الطفولة ، تنبع كلها من هم واحد : رفض السحق والطفيان .وليس غريباً في هذا السياق الذى كان يسي فيه مثقف الوطن بغداحة التبعية والظلم الاجتماعى

والثقلت القوى أن يبدعوا أنساقاً تؤكد أهمية المسكوك عنه والمحدوف والمتجاهل من ضروب القول الشعري ، للتعبئة وتحريك الهمم وتنشيط الفكر . فالتجديد عند نازك ليس انقطاعاً وانفصالاً ، بل هو تولد يتم في رحم الثقافة الوطنية وتراثها وينتج صيفاً تنتمى إلى القديم في استمرارية النسب والانتساب ، لا في نسق التقليد والاستتساخ . ولهذا نجد مادتها الشعرية تنتقل من المسكوك إلى الملموس ، من الجاهز إلى الواقع ، من أطلال البادية إلى الطبيعة العراقية بسهولها وجبالها وأنهارها ، من الخارجى المنضبط إلى الداخلى المنفعل ، من السيادة الذكورية والطفيان البطريكي إلى الصميمية النسوية والعفوية الطفولية ، من الإيقاع المغيد إلى الإيقاع الحر ، من الانصياع الأعمى إلى التعبير الواعى .

والثورة التي قامت بها نازك تتخطى مسيرتها ، فقد شقلت طريقاً لا يقاس بخطوها فقط ، بل بما فتحت من إمكانات للآخرين . وأهم إنجاز لنازك هو النقلة التي أحدثتها في البلاغة العربية ، وتحويلها بآب التصنيف العروشى إلى باب الفاعلية العروضية ، وبهذا تكون قد حولت المعيارية إلى ديناميكية والتفريقية إلى تجريبية ، وفتحت نافذة على الاجتهاد الإبداعي بكل امتصالاته وإمكاناته ومسؤولياته . وأعاد الله على أمتنا زمناً كان فيه المثقفون طليعة ، نسترجع ذكره ونحى رائدته نازك التي تعيش في بغداد معززة بين أهلها ومكرمة عند شعبها .

إبراهيم الحريى حلم الانبعاث من رماد القمع

الصحفية والندوات ، تنفض فيه الجرائم البربرية التى يرتكبها الطغاة المتحضرين ضد الشعب العراقى البرىء والذى لا ذنب له فى كل ما يحدث .

وحين انتهت الحرب وجه الحريى رسالة إلى العراق ، وإلى كل العالم يعلن فيها أن الحرب لم تنته وأن العراق قادم .. اقرعوا الاجراس . كما يقول عنوان الرسالة التى يعبر فيها عن موقفه بوضوح قائلاً :

« صباح الحزن يا بغداد ، صباح الحزن ايها العراق ، صباح الحزن ايها الوطن .

قليل أنك هزمت ، وأنت تجللت بالعار فى معركة لم يكن لك فيها رأى . لم يكن لك رأى فى قرار غزو الكويت ، ولا فى قرار الحرب ، ولا فى قرار الاستسلام الخذل المهين ، ولكن ، كان عليك ايها العراق الابى الجميل ، أن تتحمل وزن مفامرة طائفة حكام سهلت للإدارة الامريكية ولحلفائنا الغربيين تنفيذ مخططاتها فى السيطرة على المنطقة

مع بداية المعركة الشرسة التى شنتها جيوش الطغاة على العراق فى العام الماضى ، فوجيء أصدقاء إبراهيم الحريى ومعارفه برد فعل غريب إزاء ما يحدث .

فإبراهيم الكاتب والمترجم والصحفى ، والذى عاش معظم حياته خارج وطنه العراق ، مطروداً من قبل نظامه الفاشى ، والذى يقضى الطلقة العالية من عمره كلاجئ سياسى فى كندا ، لم يجد ما يفعله إزاء عنف الهجمة الوحشية على الشعب العراقى ، إلا أن يلجأ إلى كنيسة جبلىن روهس المتحدة بتورنثو ليمتصم بها مضرباً عن الطعام .

بدا رد الفعل غريباً وانتصارياً ، وخاصة لمن يعرف الحريى وأدبه ، وما تمثله الكنيسة من رموز فى هذا الأدب . ولكن — مع الوقت — اتضح أن الحريى — كما فى أدبه — قد استطاع أن يحول هذا الفعل الهروبى ، إلى فعل إيجابى لمواجهة ما يحدث . فقد حول موقعه فى الكنيسة إلى موقع نضالى ، حوله إلى مكان للمؤتمرات

ويختتم الحبري رسالته قائلاً :

ولكنك ، يا عراق ، أيها الأبي الجميل ، أيها الشامخ
الجليل ، يا وطن النخيل والخيول ، لست جثة ، وإن
تموت ..

ويستنهض ...

هوذا قادم مكلل بالسيف والأدعية وشرايط المزارات ،
عراق النخيل والخيول تنقدمه الرايات والصليل
والصهيل .

من الخراب والدمار ، من الأشلاء والرماد ، سينبث ،
وعبر المقاومة ، عراق مستل حر جديد .

وهذا الموقف ، وهذه الرسالة ، مفتاح هام للعالم
القصص لإبراهيم الحبري ، هذا العالم القامش ،
الأسطوري ، المتلبس بفعل التضاريف الحادة التي
يجسدها هذا الأدب في حياة الإنسان العربي المعاصر
المقموع والمهان .

يدور إنتاج الحبري الذي بدأ يعرف منذ عام ١٩٧٠
وحق الآن يدور في إطار القصة القصيرة جداً أي التي
لا يتعدى حجمها الصفحة أو الصفحتين ، وهو نمط من
الكتابة القصصية شديد التعقيد والصعوبة وأيضاً الندرة
في الأدب العربي الحديث . فهو يتطلب درجة من الكثافة
والدفقة وعمق التصويب ، فمثل جيل الرواد وجيل
الخمسينيات في تحقيقها فتحول العمل بين أيديهم إلى نوع
من الانطباع أو اللوحة التصويرية أو المظلة .

غير أن للحبري أيضاً ثلاثة أعمال تخرج عن إطار هذه

القصة القصيرة جداً إلى إطار نوع من القصة القصيرة
الطويلة أو الرواية القصيرة الصوارية التي تؤهل الكاتب
بوضوح كامل لكتابة مسرحية طيبة . وهذه الأعمال الثلاثة
هي : « الانقلاب والانقلاب الماكس » و « يا را » ثم
« الاغتيال »^(١) .

أما الأعمال القصيرة جداً فمعظمها منشور في الصحف
والمجلات اللبثانية ، ومنها « الحمام »^(٢) « رؤيا في
عمان »^(٣) ، « النهر »^(٤) ، « تنويكات على نغم
وأحد »^(٥) ، « أبوسنا »^(٦) ، « بابا نويل »^(٧) ،
« الرحلة »^(٨) ، « الاختطاف »^(٩) ، « الاعتراف »^(١٠) ،
« الجثة »^(١١) .

وبين القصص القصيرة جداً والقصص الطويلة
الطويلة عناصر اتفاق واضحة ، مع تمايزات واضحة أياً
ويصفه خاصة في درجة الكثافة وكثرة الحوارات في
القصص الطويلة وهي تبدو أكثر العناصر تمييزاً لهذه
القصص ، خالقة بذلك خاصية فنية جديدة لدى هذا
الكاتب ، خاصية تنمية الحدث من خلال الحوار الرشيق
الذي يلتقي — ويرى فوق في بعض الأحيان — أهل
نماذج الرشاقة في المسرحيات العربية (أقصد المثل
الشائع : توفيق الحكيم) .

إن الحوار في هذه القصص — وهو موجود بليجاز أكثر
في القصص القصيرة — هو حوار فكري في المقام الأول ،
غير أنه يكسر حدة التجريد الذهني والمناقشة الفكرية
بسبب الخاصية الأكثر أهمية في فنه — في كافة
القصص — أقصد خاصية التهمك ، حيث يمتزج المنطق
باللامنطق ، أو المنطق بالمنطق الافتراضي المضاد ، مكوناً
درجة عالية من تشابك الأصوات (أو على الأقل

الصوتين) و (أو البوليفونية) عبر استراتيجيات قص واحدة ولغة واحدة تخفى — وتكشف أيضاً — هذا التعدد الصوتي في الصوت الواحد .

في جميع القصص بلا استثناء ثمة صوت واحد طاع وقد يكون وحيداً وقد نجد معه أصواتاً أخرى ، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوي أو المحاور الأساسي . وهذا الصوت يشي دائماً بالكاتب بدرجة أو بأخرى مما يجعل من الغنائية سمة بارزة في الرؤية وفي الأسلوب : صوت الشاعر يعبر عن نفسه بأشكال مختلفة . ولكنها غنائية غير أحادية كما أشرت ، لأن الصوت الواحد متعدد في داخله حال الفن الحديث بصفة عامة .

في قصة (الاعتراف) على سبيل المثال ، وهي تقوم كاملة على الحوار الذي يبدو بين شخصين ، بالإضافة إلى وصف خارجي يقوم به المؤلف ولكنه ينطلق أساساً من داخل الشخصية الرئيسية المطلوب منها الاعتراف ، رغم أنها لم ترتكب ذنباً ، أي ذنب ، سوى الرغبة في مغالبة فتاة تجاوزه في السينما وترحب هي بذلك .

في هذه القصة نستطيع أن نحدد ثلاثة أصوات ترد جميعها إلى الشخصية الرئيسية ، فنبداً صوتاً واحداً متعدياً أو متقسماً : ثمة السيد (ك) وثمة محاوره الذي قد يبدو ضميمه أو قد يبدو سلطة عليا تتحكم فيه ، ولا مانع بالطبع من الجمع بين الاثنين ، وثمة ثالثاً صوت الراوي أو المؤلف الذي يتحدث من داخل السيد (ك) . ولكل من هذه الأصوات دور واضح يقوم به في بناء القصة . الدور متعارضة في معظم الحالات ولكنها تتفق في حالات كثيرة . وتسير القصة بين شد المواقف وجذب التعارض (أو العكس) محدثة التوتر المطلوب والمكأن تعويضاً عن غياب الحدث النامي في القصة القصيرة ، بحيث تتخلق لدينا بنية خاصة لهذا النوع الأدبي تقوم على

الجوهر الأساسي له وهو التوتر وليس السرد . وهي لا شك خاصية مميزة للكاتب الجديدة في الأدب العربي التي ينتمي إليها كاتبنا .

تبدو قصة (الجثة) خروجاً واضحاً عن هذا الإطار لفني الذي يميز الحبري ، قصد إطار الصوت المتعدد أو البوليفوني . فثمة قصة حدث حقيقي (قصد بالمعنى الفني وليس الحياتي) حيث ترفض زوجة تسلم جثة زوجها لأنها لاتجد فيها سلامه التي تعرفها . وتقوم السلطات بمحاولة تحري الأمر عبر برقيات وتعميمات ونبش للقيور . وفي هذه الأثناء تتحرك الجثة هاربة وتعمد على السلطات التي تنزل محاولة إلقاء القبض عليها وإعدامها .

وعلى هذا النص تفتق الشخصية الرئيسية والأصوات المتعددة ظاهرياً . ولكن ببعض التامل سنكتشف درجة أعلى من التعددية في الأصوات فثمة صوت الزوجة التي ما تزال واعية بالتمايز بين زوجها والآخرين ، وثمة صوت السلطات التي ينجوها هذا المؤلف فتحاول تداركه مدعية في البداية إيمانها بقضية الزوجة ، ولكنها تنتهي بإقرار قناعها الأساسية والدائمة بالانتماء ، (وهي تية تتكرر بشكل واضح في قصص الكاتب الأخرى) . فهذه السلطات تصدر تعميماً تختتم به القصة إلى « مراكز الشرطة والجيش الشعبي والسيطرة والاستخبارات ونقاط الحدود كافة لمنع هرب الجثة المذكورة في المادة الثانية من قرارنا — أو أية جثة أخرى وذلك للتحقيق معها في أسباب امتناعها على الدفن .

العلامات الفارقة: براس أو بدونه . بوحه مهما كانت درجة حرمتها ، في ظاهر الكفن أو باطنها ، أو بدونهما جميعاً » .

مزاجية بنائية تمتد عبر العمل كله ، كما هو الحال في الرواية القصيرة « الاغتيال » على سبيل المثال .

تبدأ هذه الرواية بحوار قصير بين شخص يطرق باب الراوى ليخبره أنه هو المكلف باغتياله . وهو حوار واضح الفنتازية يمتد عبر العمل كله حتى النهاية ولكنه يتصارع طوال الوقت — ومنذ البداية مع الوقائى المباشر والذي يتمثل في سلوك البشر فيما عدا المكلف بالاغتيال (وفي اللغة التقريرية الراصدة وفي خطية السرد من البداية إلى النهاية .

تتكون الرواية من خمسة فصول أو مقاطع يسمى كل مقطع منها — فيما عدا الأول والآخر — باسم شخصية من الشخصيات الأساسية في العمل الضيف (المقتال) : والام والصديق والمسيح (الرمز) .

في المقطع الاول بعنوان (لقاء) نتعرف على شخصية المكلف بالاغتيال تعرفاً كاملاً فيبدو لنا أشبه بحلم جميل بطل شعبي جميل الصورة خارق الافعال ، منظم رقيق ، رياضي ، ذكي ، رقيق الصوت ، تشبه إحدى النساء — بعد ذلك — بأنه المسيح . كذلك نتعرف على صورة الاغتيال ذاته باعتباره فعلاً جميلاً هو الآخر ، هو عملية مألوفة جداً — كما يصفه المكلف به من A وهو « تعبير حر عن إرادة حرة » (ص ١٥) وهو مبتلى مطلوب بلزاح من قبل الراوى الذي ألح — منذ عرف أن السلطات قد قررت اغتياله — على سرعة تنفيذ هذا القرار وأرسل طلباً بذلك ، ومفاجيء — في المقطع الثاني — بأن هذا المطلب ليس مطلباً قديماً ، من قبل الراوى ، بل هو مطلب جماعي . إذ أن أهل المنطقة ما إن يدركوا وجود السيد المكلف بالاغتيال ، حتى يتكاثرون على منزل الراوى طالبين مساعدتهم في تحقيق حلمهم بالاغتيال هم أيضاً .

ورغم أننا لم نر الجثة ولم نسمعها تتكلم ، إلا أن حركتها هي الحركة الأساسية في القصة بحيث يجوز لنا اعتباره صوتاً ثالثاً ، بل الصوت الأساسي في القصة ورغم أن هذا الصوت يروى لنا بطريق غير مباشر حر إلا أنه هو الذي يبين حركة الشخصيات الأخرى وبخاصة السلطات . والام من ذلك أنها هي الحركة الكاشفة عن دور الراوى المخفي الذي لا يظهر أبداً في هذه القصة ، ولكن حركة الجثة الفنتازية تفضحه وتشير إلينا أنه كامن هناك ، وربما كان هو الجثة ذاتها ، هذا الرمز لإنسان العالم العربي المقموع حتى بعد موته .

في هذه القصة وبغيرها من القصص تبرز تقنية أساسية يعتمد عليها فن إبراهيم الحريري أقصد تقنية اللجوء إلى الفنتازيا ، وهي أيضاً سمة من سمات الكتابة العربية الجديدة في الستينيات ، غير أن الفانتازيا عند كاتبنا لها خصائص تميزه عن غيره من الكتاب . فالفنتازيا هنا ليست هدفاً في حد ذاتها ، وإنما هي وسيلة للفهم في الواقعى غوصاً عميقاً ، كما أنها وسيلة لتحقيق الرؤية التهامكية التي يمتص بها كاتبنا . إن الكاتب يبدأ قصته من الفنتازيا مشكلاً بذلك الإطار العام للقصة . وقد تمتد هذه الفنتازيا إلى بعض جزئيات القصة ، ولكن الأغلب الامم أن تترك التفاصيل والجزئيات للواقعى والحياتى واليوسى ، مما يؤكد قولنا أن الفنتازيا ليست هي غاية الكاتب وإنما وسيلة .

هي وسيلة لتحقيق التهكم ولنقل الصص الحيثى إلى القارئ ، وهو حس نجد له ملامح كثيرة في القصص مثل غياب أسماء الشخصيات أو الرمز إليها بحروف مجردة واللجوء إلى الحلم بكثرة ، والعودة إلى ذكريات الطفولة والامهم من ذلك كله هو المزاجية بين الفنتازيا والواقعى

من الواضح هنا أن الاغتيال هو فعل بدأت السلطات بتقريره وممارسته على مختلف أبناء الجماعة وأخذت تعد له الطرق والوسائل المحكمة (والمتقدمة) بحيث يبدو أنه لم يعد لدى السلطات سوى هذا العمل لتقدم به ، مما يشي بوضع الحكم في علاننا العربي ، وربما العالم الثالث كله . غير أن هذا الاغتيال يصبح بعد قليل مطلباً شعبياً يطلب به الناس ، أي أنهم قد انهزموا في داخلهم ولم تعد لديهم الرغبة في الحياة على الإطلاق .

وفي المقطع الثاني والثالث يحاول الراوي — عن طريق الاسترجاع — أن يبرر هذه الهزيمة التي سيطرت عليه وجعلته يلجأ في تنفيذ حكم الاغتيال عليه ، وهنا يعود إلى الطفولة لكي يذكر لنا ذكرياته عن الموت (دون ميردقوى) ولكنه يكشف في مناطق أخرى عن هزيمته في الحب وفي السياسة بعد أزمة الحزب الذي كان ينتمى إليه من خارجه ومن داخله أيضاً : مواجهة عنيفة بربرية من السلطة وديكتاتورية كنسية من قادة الحزب على أعضائه .

وفي حوار مع الصديق (عنوان الفصل الثالث) يزداد هذا التبرير وضوحاً ، ولكن الصديق يظل مصرراً على أن الحياة ما زالت تستحق الحياة وأن بها عناصر يمكن أن يحباها الإنسان ، أن يحب وأن يفرّج وأن ينجب . ولكن الراوي ليس نسبياً مثل صديقه ، بل هو يسعى دائماً إلى المطلق فممن الطفولة نجد لديه « الرغبة في التقدير » والحرص على البطولة . ويصر على أن يعيش كل شيء ويحقق أحلامه كاملة وبخاصية الحلم السياسي : الثورة ، وإلا فالحملات ، إذ يصبح هو أول طريق التحقق (ص ٢١) .

غير أن حديث الصديق وصراعه الذي انتهى بالفشرب مع المكلف بالاغتيال قد فجر الموقف وأخذ يحول مجرى الأحداث وأخذت صورة الضيف المكلف بالاغتيال تصبح

متفردة ، فهو يثلثا أكثر مما يتبقى ويمارس سيادته في البيت دون حرج ثم إنه يبالغ في العمل على تقبيل صورة الحياة في نظر الراوي وأمه وذلك بأجهزته وأفلامه التي تصور كل فعل حياتي باعتبارها فعلاً حيوانياً قذراً (الاكل) ، التبرز .. إلخ ، يجب أن يراه الإنسان وهو يمارسه حتى يقرّب منه ويفصل الموت .

وكل هذه الممارسات تدفع الأم في الفصل الرابع (وهو باسمها) إلى التقرّز الشديد من هذا الضيف وتبدأ في الهجوم عليه وتدفع الابن / الراوي إلى اغتياله في نهاية الفصل ثم تضمه إليها كطفل مروع ، هو ذاته الذي كان في طفولته . ولكننا نلاحظ بعد ذلك بما يوحى بأن هذا الضيف ليس موجوداً فقد اختفى . هل كان اختفاؤه حيلة من الحيل الخارقة التي تمتع بها طوال الرواية أم أنه لم يكن موجوداً من البداية .

في الفصل الأخير إشارة واضحة إلى أنه لم يكن موجوداً ، وأنه ليس إلا هذا الجانب اليأس المستسلم في الراوي ذاته . جانب الموت / المطلق الذي يعمل القمع على إغلائه . ولكن الجانب الآخر ، الحب للحياة والرفض للموت كامن يحتاج فقط إلى من يدفعه ويقويه . وهنا نجد في العمل ثلاثة عناصر أساسية مثلت هذا الدافع للحياة : الصديق بما يمثله من مقاومة وصلابة وآلام ، والمسيح (ابن الله) الذي يلجأ إليه الراوي في حلمه الأخير . غير أن هذا المسيح لا يمثل رمزاً هروبياً في النهاية وإنما هو مسيح نزل من عل صليبه ، وسعى الكاتب إلى إنسنته (تحقيقاً للحل الذي رآه الراوي مبكراً في الرواية (ص ٢٩)) ولذلك نرى الفصل الأخير معنون به (ابن الإنسان) ، وهو حل متصل بكنسية الحزب مما قد يعنى أن الحل هو إنسنه هذه الكنيسة وإعادتها إلى البشرية وتخلصها من البطريركية . وهذا المسيح المؤنن يقدم

مفتاح الحياة « الحب » ضد القهر والتسلط أياً كان مصدره وهو المفتاح الذى تمثله — فى النهاية — الأم فى هذا العمل .

وهذا التفسير يساعد على إضاءة بعض أطوار فى قصص الحريري الأخرى فى بعض قصص إبراهيم الحريري يبدو الدين مهرباً جميلاً من أزمة الواقع (النهر مثلاً) وفى قصص أخرى تبدو العودة إلى الطفولة هى المهرب (فى قصة الاختطاف . بابانويل . تنويعات على نغم واحد) وفى قصص أخرى يبدو كلاهما هو المهرب (فى قصة النهر ، رؤيا فى عمان) . يعنى امتداد العبث واللاجدى والياس من الواقع إلى الرؤى وعدم وقوفه عند التقنيات . ويمكننا بالطبع أن نسلم بذلك فى بعض القصص ، غير أن التأمل فى معظم القصص يجعلنا نكتشف أن هذا المهرب معروف — مسبقاً من قبل الكاتب — أنه غير صالح لأنه غير ممكن وأنه قاس . فى قصة أبونا نلاحظ أن الكبت الدينى يشكل مثبثاً لذكريات الكبت الجاشمة على حياة الشخصية ، وتنتهى القصة « كنت أخطب جدران الخزائن المظلمة بيدي وقدمي وأنا أبكى وأنشد :

فريرو جاكى .. فريرو جاكى .. فريرو جاكى » . وفى قصة « بابانويل » التى تبدو فيها الشخصية منسجمة مع هذا الحل الدينى / الطفولى تنتهى القصة على هذا النحو :

« ثم استل « بابانويل » من جرابه بالوناً أحمر كبيراً وقال « انفخ بالونة » نفخت . « بقوة أكبر .. بقوة أكبر » كنت أنفخ أنفخ وبابانويل يضحك يضحك ، وهين عبرين الشرفة انفجر البالون وأحدث انفجاره دويّاً هائلاً ، ولم كل شيء ظلام دامس . »

بالطبع قد تكون هذه النهاية تعبيراً عن رغبة فى تعظيم العالم القاسى ، وهى رغبة تجد لها فى قصص أخرى . ولكن

هذا التعبير يعنى أيضاً نهاية للعالم ربما كانت هى بداية جديدة له . لحظة السديم . فى القصص الطويلة تختلف النهايات اختلافاً واضحاً عن نهايات القصص القصيرة جداً . فدرجة التمدد والنجاح فى تحقيقه وفى جدواه أعلى بكثير مما فى هذه القصص القصيرة جداً . فنهاية الانقلاب والانقلاب المعاكس وهى أسبق هذه القصص كتابت — فيما اعتقد تقول إلى جانب الريبورتاج صورتان :

صورة كومة هائلة تتخذ شكل جبل ، بالكاد يمكن ملاحظة أسفل كائن أقرب إلى ذيل فار .

وصورة أخرى لطفل فى الثالثة من عمره (وجدت بين أوراق المذكور) على شفتيه ظل ابتسامة ، ظل من عينيه الجميلتين الواسعتين — الدهشة « ا » .

أما نهاية « الإغتيال » فهى كالتالى :

كنت وسط المرح العاصف المضطرب مرة أخرى ... وكان ثمة ضوؤ بعيد خافت رجراج ، يتقاذفه المرح ، يخفيه ويبيديه .

وكان ثمة وسط العمرة ، بقية صارية ومزق شرع .. كانت قدمائى ، وقد تحررتا من الحجر الثقيل تتحركان بيسر .. دفعت المرح بصدري ، رفعت ذراعى . فسربت الموج أصابع البحر من جديد ..

وأخيراً نهاية « يارا » :

« وشقت سكوى الهزيع الأخير من الليل مسرعة متوحدة طويلة هى مزيج من رجج الطلق وزغردة الولادة . واجتاح الأرض مهمل وخيب . وانفلتت آلاف المهور الفتية تنهب الجبال والوديان والهضاب والسهول والبرارى » .

إن القصص الثلاثة تصوير رائع لتجارب مأساوية يعيشها إنساننا العربى ، وربما المعاصر بصفة عامة .

وتتجسد فيها ملامح القصة التي رأيناها في القصة القصيرة جداً ، بل إنها تتشابه مع بعضها في التيمات الرئيسية والتي نستطيع تجريدها تحت عنوان أزمة الاغتراب الحاد الذي يعانيه الإنسان في ظل أنظمة شمولية فاشية متهربة غير أن تجارب القصص الطويلة أكثر قسوة ، ومع ذلك فإن نهاياتها أقرب الى الانفتاح والجلد أكثر من القصص الفقيرة جداً .

ويبدو لي ان الزمن الذي كتبت فيه كل من نوعي القصص هو العنصر المؤثر أساساً في الاختلاف الذي يبدو واضحاً فيما بينها . لقد كتبت معظم القصص القصيرة جداً حول العام سبعين . كذلك كتبت أجزاء من القصص الطويلة في نفس الفترة ، غير أنها لم تكتمل إلا في الثمانينيات ٨٦ ، ٨٧ . ولست أعرف بالتفصيل الظروف التي عاشها المؤلف في كل من العامين ، ولكن هذا التفاوت يبدو حاملاً على ضوء ما سبق أن أشرت إليه من الاختلاف الرؤيوي لدى كتاب الستينيات في مصر فيما بين الستينيات / السبعينيات والثمانينيات / الثمانينيات .

لقد كان هناك نوع من حصارية الرؤيوية يسود إنتاج جيل الستينيات في الفترة الأولى بسبب شمولية النظام الناصري وأيدولوجية العلم الوطني لدى هؤلاء الكتّار ووقوعهم أسرى التناقض الفظيع بين شعارات الاشتراكية والعدالة الوطنية وممارسات القمع وغياب الحرية .. إلخ وأن هذه الأيدولوجية في دواخلهم كانت وراء عدم قدرتهم على أن يروا آفاقاً للمستقبل ، مما جعل القصة القصيرة محبطة النهاية ، والتي تلائم لحظات الأزمة والتوتر الحاد الذي عاش فيه هؤلاء الكتّاب ، هي النوع الأكثر مناسبة لتجسيد أزمعهم .

وحين تحولت الأمور في مصر - - إلى السبعينيات نحو

وضوح نسبي بسبب إتيان السلطة بأخرها من جميعتها من معاداة لطموحات الشعب ، انكشف الغطاء عن الكتاب وانقسمت أفاق الرؤيوية أمامهم فأصبحت أقرب على رؤيوية المستقبل ، وهذا جعلهم يلجئون مجال الرواية (التي تحتاج إلى رؤيوية شمولية . أكثر من القصة القصيرة) .

فهل نرى نفس الخط التطوري عند إبراهيم الجبري وهل عاش الكتّاب العرب جميعاً نفس مضماني حركة التمرد العربية اجتماعياً وفنياً بدرجات وطرق مختلفة ؟ من الواضح أن هذا صحيح إن ما أشرت إليه من خصائص فنية مثل مسألة تعدد الأصوات في إطار الصوت الواحد ، بيد أن التهكم المأساوي ، والفتنات القائمة المضحكة في نفس الوقت ، كلها خصائص تؤكد خصوصية رؤيا العالم عند هذا الكتّاب كرؤيا مركبة متواكبة وغير بسيطة ، وهذا بعد ذاته يكلف عن أزمة الكتّاب في ظل سلطة أحادية قابعة ، فلا يملك المبدع - - بالمعنى الشامل لكافة أشكال الإبداع الفني والحياتي - - إلا أن يحاول التمرد على هذا الصوت الواحد السلطوي ، دون أن يستطيع الثورة عليه .

من هنا يأخذ التمرد شكل اللجوء إلى التهكم والفتناتيا وبغيرها من الخصائص المشار إليها . وكان هذا هو الإنجاز الأساسي لكتّاب الستينيات ، في وقت كانت الكتابة المستقرة تجسد إنجازات النظم القائمة وتدعو الجميع للانضواء في إطارها الواحد . وكان اتهام المستقرين للمتمردين هو أنهم ينقلون المضامين الغربية ، وقد حاولت أن أشير إلى التعادل بين الفني والاجتماعي في تقنيات التي وظفوها بنجاح في توصيل رؤيتهم المتمردة التي ما كانوا يستطيعون أكثر منها في تلك الظروف . وحين تغيرت الظروف انفسح مجال الرؤيوية ، قل التركيز على التقنيات وصارت استراتيجيية القص أكثر رجاية ، كما صار أفق الحياة أوسع والمستقبل

والدمار ، كما حلم الحريري ، وهو يحول فعل الموت والهروب في كنيسة جيلين رودس إلى موقع نضال وحياة ؟

كذلك يحمل جدليته كما رأينا في نهايات القصص الأطول . فهل تلتقي هذه الجدلية مع انبعاث العراق ، من الموت

إحالات :

- (١) نشر جزء منها في جريدة الند للثقافي برباط ١٩٨٥ ، وجزء آخر في نفس الجريدة في يوليو ١٩٩٨٧ . ثم نشرت — كاملة أخيراً في القاهرة ١٩٨٩ .
- (٢) النهار ببيروت ١٩٧٠
- (٣) النور بباداد ١ شباط ١٩٧٠ .
- (٤) بيروت النهار ١٩٧٠ .
- (٥) النهار البيروتية ١٩٧٠ .
- (٦) النهار ١٩٧٠/٩/٦ .
- (٧) بيروت النهار ١٩٧٠ .
- (٨) لم أعرف تاريخ النشر الاحد البيروتية ١٩٦٩ .
- (٩) السفير ١٩٨٦/٢/٢٢ .
- (١٠) السفير البيروتية ١٩٨٦/٥/٢١ .
- (١١) مجلة الحرية ١٩٨٧/١٢/٦ .
- (١٢) سيد البحراوي . ملامح جديدة في القص المصري المعاصر . مجلة الطريق اللبنانية ببيروت ١٩٨٧ .

شهادات حية من أيام الحرب

شهادة كاتب قصة

(انفجار دمعة)

انا وحدي في الظلام — اى ظلام يحيطني من كل محور من كل اتجاه. ابصر نثار الدم في السماء الحالكة واصفى إلى صوت الطفولة الهادئة في الأعماق إلى البراءة الملوثة بدخان المدينة اصفى إلى هدير الطائرات قامسك بحائلنا الواطيء والجرح نجس وتعمس يا دنيا يا غادرة .. إلى أين ستقوين؟ انحراب هذه الليلة ١١ الجرح مخلوق يتناسل على ميسمه الغبار الياپس . هل هو غدر يستمر ثمانى سنوات أخرى. وانا انتشيت بالجدار الواطيء كنت ارقب فيض الرصاص وأتذكر المساء الفاتت وواجهته الغريبة المصبوغة بلون الغروب الدامى .. انا رأيت ذلك وأخبرت الأصدقاء به .. من أنا .. احصى كمية الهدير المتدخل والرصاص المتشظى وارتجاجات الأرض وحصف القتال المتراكمة . لكن موتى اللذئذ الذى اقتريه بيضعة دنائير كل يوم للتزيت يدعوني للاستسلام ويقول لي تعال يا جنع! ارجع إلى ظلامك والصباح سيفيك عن كل سؤال (واكتنى

لم أمسال ..) لا. انت تسال كثيرا. الحرب بدأت ولن تجد جواباً .. ارجع إلى زمك الدافئ ورتب دموعك كما يجب حتى يقضى الله أمرا كان مفعولاً (أجل أنت محق) رأيت اللقطة الأولى لهذا القلم التراجيدى السريع الأحداث قبل أن أعود إلى ظلامي مد جارى رأسه من الحائط وكان يتسائل عما يحدث الآن. ادركت من صوته أنه كان ميتا مثلي وانه كان قد اختار ميتته اللذيذة على هواء هذا المساء لكنه خز في الثانية الخامسة — الثانية التى أيقظت الموتى وفتحت على أبواب القبور وجرت إلى وخزهما حيوات ما كانت نائمة ولا ميتة : إنما كانت تنام على ليل جاهز بطريقة من الطرق بانتظار شكل صباح سيأتى راكبا عربة قروية بطرق الاجفان ويصبح بها إثنى كعادتي أصطعكم من لذتي وأقرأ عليكم سورة الصباح وآويكم الى حضن شمس وأدفع عنكم بلاء ليل طويل .. وجرى الذى نسيت ملامحه لم يفتح بما يحدث .. قال إنك وأهم .. قلت له .. الحرب .. قال مستحيل .. قلت له تهيا .. ما قال شيئا وهو ينظر إلى

يوم . تتبارى ساعتين أو ثلاث قتلا للوقت وإحراقا للناس لكن هذا اليوم الجديد أوقعنا جميعا في فخ الحرب وصار من السهولة الإحساس أننا لن نلتقي ثانية مثل كل يوم، فما هو المصير ؟ وما هو المستقبل ؟ ولماذا حدث الذى يحدث الآن ؟ ولماذا لا تكف هذه الطائرات عن القصف المفجع ؟ وكانت الحشود البشرية تزداد في الشوارع وتردح بلا نظلم .

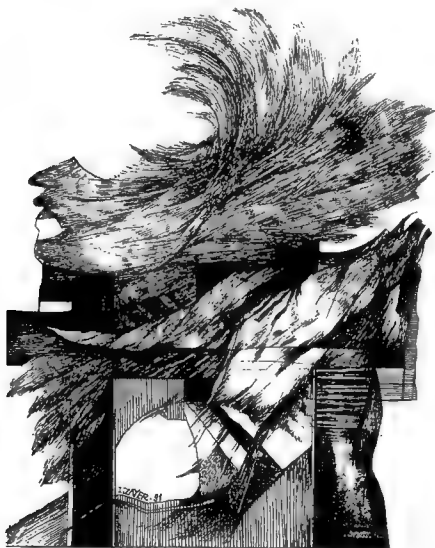
قوى بشرية يستقرها الهلع ويلودها الخوف الى خوف يتنامى مع صعقات الانفجارات المتوالية من القصف وبسقوط الصواريخ ذات الانفجار المريع ؟ ستقتل من أجل الانعتاق والخروج من حصار الشوارع فيما كانت الدوشكات والمدافع المتوسطة تسبغ على المشهد جوا من القتل الحقيقي، فلخطو من مكان إلى آخر، أحضى بجدران البيوت والمحال الخلقية و « الصليبخ » حتى يبريحي صوت أم جليلة وهي تمد رأسها من باب يفود إلى ظلام هابط . دعنتى أن ادخل الملجأ .. كنت أرى فيها وجهك يا أمى .. امرأة ليصت مسنة لكن عباتها أحالتنى إلى الجنب والريف والأهوار والنقاء والطيبة والطيور والقصب والسمك المشوى في التنايز والماء الجارى واللآلئ المطرزة بالنجوم الوفيرة (هل يفتك كل ذلك ؟) أحالتنى إليك يا أمى وهي تدعوني بعينين منكسرتين أن ادخل الملجأ فالقصف يقترب وصوت الدوى يشتت تماسك المراء والمقاومات الأرضية لم تنقطع عن الرسمى منذ ليلة البارحة .. الرصاص تائه يا وادى . ادخل ريشا يطها الله .. شكرتها بالأم وسكنت الطريق المؤدى إلى دائرة الشؤون الثقافية مشيا وكان مشيا مرحجا .. لا أحد يقف إليك في ذلك الطريق الزراعى الطويل والصواريخ تتخاطف بأجسادها المعدنية مثل النسر وهي تلك أمكنة في منتصف العاصمة بالهدير يطلع من كل مكان والرشق

فوضى السماء الظلمة المحترمة بالقصف، كان يعتقد إننى بلا ذاكرة ونسى أن الموتى عندما يستيقظون يكتبون ذاكرة مضافة هي ذاكرة الموت .. وذاكرة الحياة . وعندما وجدنى انهمك برؤية الحرب التى تحترق أنزل رأسه من عل الحائط وهو يستنكر زعيق صفارات الإنذار المخيفة المتواصلة، تركنى في الليل البارء .. الساخن وتركته يغادر الى حضن فراشه، فأننا أعيش منفردا مع الليل للمرة الأولى ! وهو شيء غير معقول بالنسبة لى .. والقصف يلتهم كل مكان .. راحت اوقات الدومينو .. وساعات المقهى .. لن نلتقى غدا إذن .. أمر غريب سنعيش اوقاتنا ما كنا نريدها .. سنفتقر ونفتق ثلثية أكثر للأى ويؤمنا وشيئا .. وغريبة هي الدنيا للمعونة .. كيف سنعيش ؟ كيف نحصى شياينا المتعب ؟

لم يكن لى إلا أن انسحب، لقد قلشى هاجس الموت اللذين ثانية وهو يدعونى للعودة إلى حضن الفراش الدائم فالصباح رياح .. والصرب لا يمكن أن تنتهى بثلاث ساعات .. ربما تحتاج الى ثلاثة أيام أو ثلاثة قرون .. نحن وفوردها المستمر .. سنستعرف عليها يوم غد .. ومن ظلام إلى ظلام وأنا تشبث بالعائط الواسع .. ووصلت الى فراش البارء .. ومث ثانية تحت سيف الحرب المستعرة .. مت بلا احلام .

١٧ - ١ - ١٩٩١ - الساعة التاسعة .

احترقت عياني من البكاء وغمرنى شعور بالعذاب فالقيام سيكون مصرجا ومكلفا وبهاض الشن وكنت أنساخ : كيف احتملت كل هذه الجمر ليلة أمس ؛ هل كانوا ميتين مثلى ؛ كيف صبر الصفا على اشتعال الليل الفاتك ؛ وأنا أخطو إلى الشارع الآخر الداخلى إلى بغداد . كنت حذرا ومرتبكا .. أين أذهب ؟ تقاصيل كل يوم أعرفها يكن الختام في المقهى البغدادي والدومينو لعيننا لكل



أن الهدوء سيعقب العاصفة وتطفو المراكب بعد انحسار الفيضان وتعود العاصف إلى أشجار البيوت .. تبقى هنا .. في بيوتنا نقضى الليل أو النهار .. لا فرق .. في ملاجئ العمارات والسراديب السفلية الرطبة ..

والصغار سيتكيفون على هذا الموت البطيء حين يعرفوا أن الهواء ملغوم خارج البيوت .. أرقب كل شيء بياس والم وابكى مرتاعا ؟ كذلك رأيت الكثيرين من المضطربين والمصعوقين وحتى الذين تمالكوا أعصابهم رأيتهم يبكون علانية كهم يتاملون الأقنوع البشرية التي ركبت حتى عربات الخيول من أجل أن تترك العاصفة التي خيل للجميع أنها ستعترق تركوا بيوتهم غير مطمئنين لكن ما العمل إزاء هذه الطائرات المتوحشة التي أحوالت ليلة أمس إلى دوى وصليل رصاص ونار وضطاي وحراب وركام جمعت نفسي وتماسكت فلعل أرى اهدأ أعرفه ولعل هناك من ينقلني إلى طفلي وزوجتي قرية قريبة من الخالص ، درت كثيرا حول السيارات ثم توقفت تحت بناية عالية من المخجل أن يموت الإنسان بعيدا عن بيته وأمام أنظار هذه الآلاف ، أحالني كل هذا المشهد إلى سنة ١٩٨٧ يوم دارت معارك الحصاد الأكبر التي شابت لها الرؤوس . تذكرت البصرة وناسها المساكين يوم كثف الإيرانيون قصفهم على المدينة بشكل مسعور وكفأ كان إلا الخروج من البيوت والرحيل على خط التاركانت الفذائف تنهمر مع الدقائق على البيوت والأسواق والكلاب .. مات صغار وكبار ونساء وجنود وضيفو . رحل الناس مكرهين إلا الأهمات المتجنرات في التراب مازالت اذكر يوم الهجرة الجماعية ذلك ولم أنس أجمل فتاة بصرية صعدت مع أهلها ومع قليل من العفش في حوض (بيك أب) وهي تمسك قمصا في داخله بلبل مدعون كانت عينها المحولتان تبتكان . تودعان الطفولة والأحلام والأسرار والبيت الصغير الذي أنشج

الجوى يمشط كل شبر في الفضاء نصف الغائم . ولكم بدا ذلك الطريق طويلا وأنا أسرع فيه .. ولكم حاولت أن أعرف عما يجري بالضببط هل بدأت الحرب حقا ؟ أم هذه الغارات تنذرنا بهول ما سيجري وتعطينا إيذانا بخطر قادم ؟ والطريق المشجر ذاك بدا كأنه لا يريد أن ينتهي والهواء البارد ينقل تصادم أصوات مستعينة وزعيق سيارات مرصوفة بخيط واحد هو : الخوف والبحث عن النجاة بأي ثمن .. والطريق ذاته عند العودة كان يطول أيضا واثرتنا فارغة إلا من مديرها العلم وبعض الموظفين .

نهار الصواريخ هذا يلقي أنظاره على جموع الفوضى الخارجة من بطن العاصفة . يحيم بيد مشلولة ولا احد بمستطاعه أن يفكر بشكل جاد ويرى يعين صافية الناس تخرج من جلودها وتهيم كأنما يلاحقها شبح أسود .. سيارات . آلاف السيارات .. مئات الآلاف منها تزحم وتتصادم تطلب الخلاص مهما بهت الثمن تخرج من كل مكان . وتلتحم في لئس انتظار والطائرات تصول هادرة تقذف متجرجاته أمام الأنظار المذبية يحاصر الشوارع ونافورات الدخان تنبعث من وسط العاصمة .. ماذا قصفوا ؟ السامة تطوى السامة بمذاب فليج ويغداد تلفظ مئات الآلاف من السيارات والبشر فالحرر وقعت حقا وحل مشوار اللامتناهية ضاع السلام كما يضع حذاء وسط هذه الجموع الغفير . وهذا الصباح يصمم عيوننا بالفشاوة والضباب . كان نهارا موتر الأعصاب بطيئا نصف غائم كان نهارا من صواريخ وطائرات وصرائق ودوشكات ومدفعية معلقة على نهايات العمارات والأبراج ورصاص ينطلق مثل الموضى القرمزى والخارجون إلى المجهول يبتغون النجاة بأية وسيلة أو بالقنوس الحاصرون لسوء الحال أو فقرا أو لنقطاع الرحم ظلوا يطمون بالأمل في

سنواتها العشرين كانت تحتضن القفص بحب لا اقتر على تمثله. وفي لحظة من اللحظات لحظة خاطفة جدا التقت عينها بعيني البليل ودار حوار خاطف بينهما ثم بلا تردد فتحت باب القفص واطلقت الطائر الى الفضاء فطلت ذلك بشكل سريع منحنه الحورية التي تقتديها الآن .. يا للإنسان .. كم هو ضعيف وجميل .. هذه الجموع المكثفة في الشوارع تحيلني دائما إلى الخراب .. إلى كل شيء يوحى بالخوف واليأس .. لكنها الحرب قانون الحياة الخاطيء .

الحزن يتفاقم في الصدور كما هو واضح من الوجوه الكثيرة الجائرة والعيون الدامعة علانية. ومشاهد الناس الراجلين تقطع القلب وأولئك الذين لا يملكون سيارات ولا عربات خيول فهجروا بيوتهم مكتفين بأحمال خفيفة وصبر يفافون أن يفقد ذات لحظة. وسلوكوا الشارع العام الخارج من بغداد مع أطفالهم ونسائهم بين حيرة وقلق وخجل أيضا. إلى أين ؟ عندما تسأل أي شخص يقول لك (لا أدري) (يا) كلما عشتم ذلك الصباح المهاجرين كنتم في تلك الأتال الطالعة إلى مصير مجهول. كنتم أطلع بكل الوجوه المليئة بالشك والحزن لعل أجد أحدا لأرلفقه إلى أي مكان بدل هذا الدوران اللامعدي وتحت قصف يتكاثر وغارات تزداد كل دقيقة. وبين اليأس والحيرة والألم ومن بين آلاف السيارات المتصنعة ببعضها وآلاف الأشخاص المحترقين بحصار الانتظار المزمع. وفي لحظة خاصة جدا وجدت الصديق القاص (عبد الستار ناصر) في هذا

الاختناق العام يرصد القفص ضجورا «أهلا أبو عمر .. هل ترى ما ترى !! سلمت عليه وأنا سعيد لوجود شخص أعرفه في يوم القيامة كذا. وجدت زوجته وأطفاله الثلاثة كان لقاء قلقلنا في جو مشحون باليأس والذئاب وطوابير الناس. اضطرت أن أركب معه في سيارته «البرازيل» لأنه سيذهب بأسرته إلى ديار إلى اقارب زوجته .. أو كما اذكر إلى مكان لا يدري ما هو كان حائرا ومضطربا تحدثنا كثيرا عن كل شيء أكثر من ساعتين ونحن نلف في عنق جسر يؤدي إلى «الشعب» لعبور مسافة لا يتأخر فيها الانتظار في الأيام الاعتيادية لأكثر من دقيقة واحدة .

حدثني عبد الستار ناصر عن ليلة البارحة الرهيبة. ومن الصواريخ المتلاصقة في الظلام وهي تدك كل مكان لتسحب تيران مهولة في الليل البارد الدامس. تحدثنا طويلا وكفرتنا سويا واحترقنا قلوبنا على حاضر كان بالإمكان أن يبقى حاضرا الذي رضى بنا به بعد الحرب الأولى حاضر السلام الذي كان ملكا لنا ، الحاضر الذي انتزعناه من أسنان تلك الحرب بالدماء والشهداء والصبر الرجولي الطويل .. وشيئا فشيئا تدب السيارات ديبيا يطبئا يدفعها موج الحشود المتزايدة ، تفصل عنق الجسر ويفتح الشارع بعد نصف ساعة ، والطريق إلى ديار يختنق بالسيارات والمشاة. رتل واحد طويل لا ينتهي أحزننى الأطفال والصغار ، فهم لا يعرفون ما الذي يجري إلا بقدر الخوف الذي يملكهم ، ولذا تركوا بيوتهم الدافئة المليئة متجهين إلى عراق بارد لا يتصورون شكله .

مطر في آخر الليل



كل شيء ممكن إصلاحه .. وصمت أبي بعض الوقت .
يتحسس أعضاء جسده ليتأكد من سلامتها ، ويدخل
المطبخ حيث تعد أمي المزيد من الطعام ، ولأن أمي كانت
تخشاه وتخاف من صوته القوي ، فقد كانت تلبى طلباته ،
وتنفذ رغباته ، لتوفر له مزيداً من الراحة . كانت تقول إن
له صوتاً قوياً كالأسد حين يكون جائعاً . ولم يكن غريباً
عليها صوته القوي كلما أطلقه .. في تلك اللحظة بالذات زار
أبي ، فجاءت جارتنا العانس ونامت تحت قدميه مثل شاة
تسلم رقبتها للذبح .. وقلت لأمي : هذه الشاة لم تعد
تتمتع بالعافية ..

كانت جارتنا تهزل وينحف عونها يوماً إثر آخر ، منذ
تلك الليلة التي جاء فيها ثلاثة غريباء ، وأخذوا عشيقها ،
 ووضعوه في عربة مغلقة ، أخذوه عارياً بعد منتصف الليل
ولم يعد حتى الآن . قالت أمي : « إنها ليست شاة بل أوزة
كبيرة سنأكلها جميعاً عندما تحين الفرصة ، وذات مساء
امسكت بالفرصة ، ومرغتها علي وسادتي ، وجعلت آخرج

أمطرت ليلة أمس مطراً غزيراً ، كان المطر وما يزال يثير
في نفسي قلقاً لا أدري سبباً مقبولاً له . فالوجه تغدو
شاحبة والعيون ثابتة النظرة والشوارع تصبح خالية من
الناس . شيء ما يهرى في هذا كله ، يدفعني إلى مغادرة
البيت . كان أهلي يعرفون ولهي بالأمور التي تخالفهم ،
وما إن أعلن رغبتني في تنفيذها حتى يقفوا بوجهي كلما
تحركت . كان أبي يقول : « لا بد للمرء أن يلتزم الهدوء
والصبر ليفسح الطريق للعاصفة كي تمر بسلام .. لكنني
لم أكن ألتزم بما يقوله . ولا بما تقوله أمي حين ترد عليه :

« في ظروف صعبة ولعينة كهذه يفقد المرء توازنه ، ربما
يضيق منه شيء عزيز عليه ، ولا يستطيع استرداده لأن
الفوضى تكون قد سادت كل شيء .

وقال أبي بصوت حزين : إنني شاهدت رجلاً يفقدون
أيديهم وأذرعهم وعيونهم ولم يفعلوا شيئاً لأنفسهم ، لأن
العاصفة كانت أشد فتكاً مما توقعوا وقد كنست في طريقها

الأخبار يا جرحه دات الحركة ، وكفت الأصوات مع أننا لم نكن جرحاً أبداً إلا أن الصمت خيم علينا ، وهيمن على نفوسنا ، قال المذيع بصوت محايد : سادتي المستمعين ، إليكم موجز الأنباء . نهضت في الحال ، وتوجهت إلى الليولة ، لكي أقف أمام الجدار وأتأمل ، لم أعد أسمع ما قاله المذيع ، بل سمعت أمي تقول : « أغلقت الأبواب كلها ، وإن أسمع لأحد بمفاردة البيت ، المطر تزداد شدته في الخارج ، ولا أحد يعرف ماذا يجري هناك في مثل هذه الساعة ، عليكم أن تملصوا ألا غائدة يجنيها المرة من الخروج إلى الشوارع عندما يزداد المطر .. كانت أمي أكثرنا حذراً وخوفاً بترديد ، ففى ذلك النهار نمت ، نوماً قلقاً بسبب تصحجنا لها ، لكنني غادرت فرائشي بعد قليل ، وذهبت إلى الحمام ، وغسلت وجهي ، وسرعت شعري ، ورتيت ثيابي ، ارتديت قميصي ويهجت عن سروالي الأسود الطويل لأرتديه ، واذبت إلى النادى ولما تعبت من البحث وجدت أخيراً معلقاً في سقف الغرفة ، سدنت يدي لأسحبه ، لكنني فوجئت به بطير ، ويحلق فوق رأسي في الفضاء ، ويرحل بعيداً نحو الشارع ليحط بين يدي جارتنا في البيت المقابل ، أخذته وشمته ، وجعلته يستقر بين ذراعيها .. رأيته فرحة به وهى تضعه إلى صدرها بحنو ، لتعود ثانية وتشمه ، مرغت وجهها في شياؤه ، طيرته في الهواء ، كانت تضحك بوقاحة ولم شئى ..

في تلك اللحظة جاءت فتاة في الخامسة والعشرين من عمرها وطرقت الباب ، قالت : إنها تدرس الهندسة المعمارية في الجامعة ، وإن بيتنا يصلح نموذجاً لدراسته . كان ثمة شاب يلقب خلفها قالت إنه زميلها في الكلية وإنه يرافقها حينما ذهبت ، وأكدت أن بيتنا يفرقه التسع يلائم نموذجاً لدراسة عصرية ، فقلت لها : البيت لا يحتوى على أكثر من ثلاث غرف كبيرة فقط . ضحكت ملوحة بذراعيها

مياه ساخنة من جسدى ، وأبلبل بها الوسادة ، لكن اطراقى ترطبت بفعل المياه . وجأت شقيقتى وغسلت اطراقى . ورشنت الغرفة بمسائل معقم ، لتبعد عن البيت مجوساً متوقفاً للفلبيريوس المصدى ، وكانت تقول لنا : ينبغي ألا نصاب بالمرض ، لأننا أناس فقراء ، ومن طبقة فقيرة ، ينبغي ألا نمرض لأن ذلك سيكلفنا كثيراً . بالمناسبة : أنا لا أعرف ماذا تعنى الطبقة لكن شقيقتى كانت تقول لنا : نحن من طبقة متدنية والثدنى يعنى الهبوط نحو الأسفل ، وذات يوم عابت عني ألا أصدقها في ليزنجهما لأحدهم ، فقلت لها : بالعكس ، لي تسعة أصدقاء ، الأول والثاني والثالث ذهبوا أسرى في الحرب الأخيرة ، ولم يبق لي من أصدقاء غير ستة فقط ، وهم غير كافين لسد الرمق الأخير من جوعنا الشرس .. قالت أن أبني يطيب جارتنا العانس ، هل تصدق ؟ والغريب بالأمر أنى أصدق كل ما يقال لي وما أفكر فيه .. أصدق ما لا يصدقه أحد غيرى .

استمر المطر ينزل بغزارة لا مثيل لها منذ ليلة أمس .. كانت الشوارع خالية من المارة وليس ثمة من يجرى على السير فيها ، ولكن النوافذ تضاء بين حين وآخر .. كنت جارتنا في البيت المقابل تخلع ثيابها كاملة ، وترتدى معطفاً وتغطي جسدها اللاتن ، وحدى أرى جسدها ، وربما كانت تعرف أنى ألق في النافذة المقابلة ، وأنظر إليها وهى تخلع ثيابها لتتنام عارية . عندما يصبح من الصعب على السيطرة على المياه الساخنة وهى تتدفق من جسدى ، وفوق وسادتي وفرائشى ، وقد بللت اطراقى كلها ، وكانت جارتى تنظر إلى عبر النافذة وتضحك ملء فيها ، لأن مشهدها كذا لم يكن ليصدقها أحد . وحدى أصدق ما يجري أمامى ، ويقال لي ، أو ما أسمعته من أخبار . كان النقاش في البيت محتتماً حول جارتنا العانس ، عندما صرخ شقيقتى فجأة ، مقلداً صوت أبني في زئيره : لنسمع

حظى مع المنكر لأول مرة ، فتناولت قدحين بالتتالي ، ثم تبعتها بقدح ثالث وكان الكهل يبتسم مندهشاً لرؤيتي وأنا اتناول الخمرة على خلاف عادة الناس في تعاطيهم إياها . صباح يس من بين أسانته الفضة : ارحم نفسك وحالك ، ماتشرية ليس عصيراً طازجاً كما تظن ، فأخذت القدر الخامس وسقطت على وجهي ، وسال دم كثير من أنفي وفعى ، وجاءت الفتاة تحمل سروراً الاسود الطويل ، وهصت بآذني : إن الرجل هو جدنا ، وقد هانى طويلاً لأن ابنه ما زال صغيراً ، ولم يات له حتى الآن بنت أو ولد كما يمتنى وراحت الفتاة تلعق لسانها فخذى ويطنى ، وتوقفت عند سرى ثم لمقتها مرات عديدة ، ويكث من شدة فرحها وقالت ، هذه أول مرة أشاهد فيها سرة رجل ، وأن سرى سوداء وعميقة مثل عين قط ، أحنيت رأسي لأرى لون سرى فلم أجدها سوداء ، بل ورديّة تماماً .

استندت ظهري إلى الجدار ، لكي أستطيع ارتداء بنطلوني فلم أتمكن ، بل سقطت إلى الأرض عندها أقلت السروال منى .. التقطته الفتاة ، وذهبت إلى غرفتها ، خلال ذلك اكتشفت أن الجدار الذي استندت إليه قد تحرك من مكانه . اندفشت لكن الجدار ظل يمشى ببطل حتى بلغ عتبة دارنا والتصق بالباب الخارجي وسده تماماً . تسلمت الجدار ، وأصبحت أشرف على حدائق البيوت . صاحت امرأة مرتلة بالجسد : لماذا لا يعود هذا العمل الوديع إلى بيتهم ؟ وخيل لي أنها تتحدث معي ، لكنها كانت توجه كلامها لجاراتنا العانس ، وقالت الأخيرة : تصورى يا عزيزتي ، أمثاله لا يعجبهم العجب ، فهو لا يرغب بالنساء السعيمات ، كما أنه لا يحب التحفيزات . ومن الواضح أن المرأة أدركت سر الشتيمة والسفيرة ، فصاحت بصوت غاضب : « خذني ليعبت بأشياك الخاصة ، ولأن صراخ المرأة كان شديد الوقع على روعي

في الهواء ، قالت إن ثلاثة كباراً يمكن تقميمهم على تسعة صغار وما لم أفهم شيئاً مما قالت أخبرتها بعدم فهمي لكلامها . فقال الشاب هذا يعود إلى جهلك التام بقوانين الفيزياء والرياضيات المعاصرة وما كان من الصعب على أن أفهم ما قاله الشاب طالب الهندسة . صمت . بل وجدت الصمت أفضل حالة من الكلام ، ولأن بنطلوني ما زال عند جارتى . فقد تركت الفتاة وزميليها وذهبت في الحال إلى بيت جارتنا ، لأنى لا أمك بنطلوناً آخر .. ضلقت على جرس الباب ، وانتظرت بعض الوقت ، خرج لي رجل في الخمسين من عمره ، وسحبني إلى الداخل ، ونادى على ثلاثة شبان أقوياء ، وأشار لهم على أخذوني ودفعنوني بقوة إلى غرفة شبه معتمة ، ضربوني بقسوة وشموني ولعنوا أمي وأبي ، وهددوني بأننى لا تليق بالرجال ، وريطوني إلى حامل ثياب ، وقالوا لي : عليك أن تتعلم كيف تغلق فمك في الوقت المناسب ، وقالوا سنكسرلك أنفك ونعطم فمك ، نجعلك تفقد أعضاء جسدك واحداً بعد آخر ، ألم يعلمك أبوك كيف تحسن التصرف مع الآخرين ؟ ألا تدري أن المواء للقط ، والنباح للكلاب ، سنجعلك تنبح كالكلاب .. عند ذاك تركوني وحيداً ، وانتهيت إلى شاة تقام بالقرب من حامل الثياب ، أخذتها بين ذراعي ، وشعرت بالدفء يسرى في مفصل جسدي ، وريطوني من كل الجهات . مدت بعض الوقت محبباً الشاة بين ذراعي ، . ولما أفتت وجدت الكهل يضع زجاجة خمر أمامه ، ويحب منها ، ولما دعاني لكي أتناول معه دفءاً ، فقلل لي ضاحكا : هيا تعال لافضحية ولا هم يحزنون ..

عندها تناول رشفة سريعة من قديمه وجعل لسانه يتلمظ بها . وبعد أن أخذ الجرعة الثانية ، قال لي : اطمئن ، لن يتال منك أحد بعد الآن ، فقد نقتت ماطلب منك بالتمام ، يا لك من شاب ذكي تحسن التصرف مع الآخرين ، جريت

—سأفهم بالتاكيد .

قالت : ما أنت ترى ، لا أستطيع الذهاب إليه الآن ،
لأن أبائك ما زال يتناول طعامه للفضل .

— أفهم ، أفهم ما تقصدينه ؟

— منظر كهذا يثير تقززي كما تعلم .

وتوقفت بيرة أخرى أدير عيني فيها حول ، لكني ينتهي
كل شيء إلى سلام أكيد ، لكنه لم ينته حتى الآن . انتهت
فتاة الهندسة إلى أبي يواصل التهام طعامه ، لكنه لم ينته
حتى الآن .. انتهت فتاة الهندسة إلى أبي يواصل التهام
طعامه . كان منهكاً فيما يفعل .. بكى أمي عليه .
صاحت : يا إلهي لشدة جوعه سيفضي عن نفسه . فقالت
الفتاة ضاحكة : سيفجر مثل البالون أو يطق في الفضاء من
التخمة . وتسعة أيام تبث فيها أمي عن لقمة تطعمها له .
وأي كل مرة تعود تجر أذيال الضيق . وكان رجل يجلس في
مقهى مجاور يقول : « لا أحد يدري إلى أين تمضي هذه
المرأة المسكينة ومتى تعود ، لكنها في كل مرة ترجع فيها
باكياً ، بل تميت نفسها من البكاء . لا أحد يعلم بهذا كله ،
يوماً لو شك أبي على الموت من الجوع حتى اضطرت أمي
أن تقدم له جارتنا العانس على طبق من فضا . التهمها
دفعة واحدة ، أكلها دون تريد تناولها وحده ، تذوق
طعامها ، ومضغ لحمها الحامض واقتناها المثلثة ،
وجسدها البيض يتلون بين يديه ، كنا ننظر مندهشين
مما يفعل دون الاهتمام بجوعنا . كان يشم عظامها ،
ويقبل جبينها ، ويولج نفسه فرجاً : « يا للطعام
الضيق » يا للوليمة الفاخرة . كانت ضحكة أبي تثير
استغراب فتاة الهندسة ضحكة متعزجة بحزن واضح ،
يضحك ملء شديقي وجارتنا العانس تجاريه في الضحك
والمداعية .. صرخت أمي : « يا إلهي سيفجيران من

فقد خشيت السقوط من أعلى الجدار ، وكان ثمة رجل
يطارد كلباً ، ويحاول الإمساك به ، لكنه كف عن محاولته
عندما شاهدهني أنظر إليه مندهشاً مما فعل ولما التقت
نظراته بنظراتي الشاحصة إليه ، صاح بي غاضباً :
« لولاك لما ذهبت محاولتي هباء ، للجنة على أمثالك من
المطفلين ، تأرجحت لبعض الوقت هناك ، ويكفنا يدي
تشتيت بقاتني الجدار من الأعلى .. كانت الفتاة الجامعية
تلوح بيدها ، وتشير إلى ورقة ملية بالكتابة ، وصاحت :
خذ هذه الورقة معك إلى مدير القسم ، فقد وضعنا فيها
النسب الملائمة للعمل في المبنى الشعبية . وتحولها إلى
بنائات حكومية خدمة للقراء البلد .. خذها إليه . ومع أنه
لن يفهم ما نعني إلا إننا نعتقد بأن الأمر أصبح واضحاً ،
ولما لم أجب على صراخها . عاودت الصراخ ثانية : إننا
جنود مجهولون . خذ الورقة وسترى كم سيبدى اهتماماً
خاصاً ، بأمر من هذا النوع .

بذلت قصارى جهدي بالتقاط الورقة لكن محاولتي
الفاشلة باع بالفشل الذريع . صلحت أمي جزعة :
« إنكم تتعبون ولدي . اللعنة عليكم وعلى مسراتكم
جميعهم .

فجأة نهض الكهل وصرخ : اسمع ، إلى أين تذهب ؟

قلت له : — إلى النادي كما ترى .

— سأأتي معك . أيمكن لي أن لعب كرة المضطدة هناك ؟

— يمكنك عمل كل شيء .

— إذن سأجلب ثيابي الرياضية ..

استويت وفقاً فوق الجدار ، لكن الفتاة الجامعية
عاودت تلوح بالورقة من جديد وقالت : إن هذه الورقة
تعني السيد المدير .. هل تفهم ؟

الضحك . أخاف عليه أن يؤذى نفسه . صمتت . كان صمتها ثقيلًا يشعري ريتي وخوفي ، لأنها كانت تعذب حاجبيها ، ليس هذا وحده بل يتضح الألم على صفحة الوجه . ولأن المطر زاد من شدة نزوله في المدينة ، وعلى الشوارع ، والطرق ، وأسطح المنازل ، والمقاهي ، والبارات ، والدواوين ، أغلقت المتاجر أبوابها خشيًا من اللصوص ، وكذلك انتهت دور السينما عروضها ، وأجلت مراكز الشرطة دعاوى الناس إلى وقت آخر ،

وهرب العشاق من الحداثق تاركين عشيقاتهم نهياً للضوايرى من الحفارة ، والعمارة ، والهائمين على وجوههم ، دون مأوى ، ولكلاب الصيد ، وهى تجوس الزوايا والأركان ومحطات البنزين وأسواق الفواكه ، ودور عرض الأزياء الراقية (مع أنى لم أدخلها مرة واحدة في حياتى) ، كنت أراهنا من وراء الزجاج السميك غير قابل للكسر ، أو على شاشة التلفاز ، في تلك اللحظة التى تعظم فيها المطر ، وتمادى إلى اقصاه ،

ركن دجل في الأريعين من عمره عريت عند باب الخان ، واختفى تاركاً بضاعته نهياً لمن هب وهب .. وجرى صبي في الرابعة عشر من العمر إلى أقرب بورة مياه ، ليستمى تحت سقفها (مع أنها كانت تفص بالسكاري وشذاذ الأفاق) وهو يصيح ، إلى أين يمضى من لا بيت له ولا مأوى ؟ . عند ذاك كانت سيدة حافية القدمين تركض على استحياء ، خشيًا أن يراها أحد فيأخذها الظن بها مأخذاً غير حسن . هناك بالقرب من الحديقة

العامة . تعطلت دراجة الحارس الليلي ، فأعلن عصيانه عن العمل ، وترك الطرقات وليمة ميسورة للصيوص والجناة وقطاع الطرق من عيارين ومحرومين ، وربما فعل مثله بقية حراس الليل ، وصاح بى الكهل من بين شفتين متورمتين وأجفان نصف مغمضة : كيف نستطيع السير أيها البهلوان ، لقد سخرت منى أيها الوغد ، لن أخدع بعد الآن ، لن أخدع بالكرة ، حتماً سنلوث بالفرار وتتركتى وحيداً لتتدبر أمرك مع هذه اللغوى . أتريد سرقتى ؟ إذن فانت لص بشياب قديس ، وربما العكس . ولكن كيف لي معرفة حقيقتك ؟ هل أنت قاطع طريق أم شجاع ؟ أتيفى الإيقاع بى ؟ هل أنت عاشق ابنتنا ، أم تريد النوم معنا فقط ؟ أنتوى السخريه منى ، لم تيصق برجهمى ، وتذهب إلى حال سبيلك ؟ قل لي ، من الفتاة التى دخلت بيتكم ؟ أهى من الحكومة أم عشيقتى السرية ؟ كان البريد شديداً وقلت بسط اللغوى المعاتية حائراً لا أعرف ماذا أريد وماذا أفعل . قلت لنفسي : « لا بأس فالسره لا يسعه القيام بتنفيذ الأشياء كلها . ورايت وجهى صوب البيت خائباً ، كانت أبوابه مشرعة ، وسرافذه مفتوحة . اندهشت إذ وجدت أحداً في الدايخل ، لم تكن أمى هناك ولا أبى ، لم أجد شقيقى ولا شقيقتى . عندئذ أدركت أنى وحيد في هذا البيت القترامى الاطراف . كنت متعباً ، وبى رغبة إلى النوم . ذهبت إلى فراشى ، وهدست جسدى تحت الغطاء لانام . كنت أبكى .

دجاجة عمر



مهداة الى ابني عمر في بغداد
وبدجاجة الذهب .

الصندوق بيضة كل يوم . وكان عمر يوصي جدته مراراً :
— لما أروح للجنديفة .. لا تنسى أن تجمعني البيض كل
صباح .
فتقول جدته عندئذ :

— ولا تجيء في آخر الأسبوع سيكون عندي خمس أو
ست بيضات .. سأعمل لك منها طبق عجة معتبرة ..
ومعها يطعم عمر :

— أو بيض بالتمر ..

في الوقت الذي بدأت فيه أحداث القصة .. كان عمر
يجلس يد الظهور في الورشة منكبا على جهاز راديو صغير
يلصقه ، حين سمع زعيماً مكترباً تطلق دجاجة لا يشبه
الذي تحدثه عند إفلات بيضة جديدة .. فتقطع من اللذافة
المحلاة على الحديقة واستطاع أن يلحق مؤخرة الكلب
الضخم وهي يسرع خارج باب الحديقة حاملاً في فمه
السجلة ذات الريش الأحمر .

كان لون ريشها أحمر مصغراً يشوبه مواد في الرقبة
والصدر . لم يكن شكلها ينمى عن تقدم ما .. فقد كانت
ضئيلة الحجم ، شاحبة العُرف . ولكن عمر كان — كلما
ذكر المصار وأسعار الغذاء — يقول للجميع بغفر :
— عندي دجاجة تبيض كل يوم بيضة .



يعيش عمر مع جدته في بيت فارو كبير تحيطه حديقة لم
يكن أحد بها منذ انتهاء الحرب فامتلات بالأعشاب
والدغل . وإثناء الفترة الطويلة التي انتظر فيها عمر
استدعاه للجنديفة قام بتحويل إحدى غرف المنزل إلى
ورشة لإصلاح الأدوات الكهربائية . ومن أول تقوده
لتكسيبها يهرق جبينه اشترى المجاعة وألقتها في
الحديقة . وضع لها صندوقاً خشبياً صغيراً لتأوي إليه
ليلاً .. ومنذ ذلك الحين دأبت الدجاجة على أن تتركه له في

رمى عمر ما بيده وهرع بأقصى ما يستطيع من سرعة متطلقا خلف الكلب الذي أحس بالخطر فاندفع إلى بواب البيت المجاور ، ووراءه عمر .

كان الجار يرش حديثه حين مرق بجانبه كلب يحمل شيئا في شدقيه وخلفه عمر يعدو حياك القدمين . ولم يستطع الجار أن ينهي سؤاله : ماذا ... ؟

قال عمر وهو يتجاوزهُ — الكلب .. الدجاجة ..

فأشار الرجل بسرعة إلى سور الحديقة الخلفي حيث قفز الكلب مع صيده .

— الخرابة ..

تسور عمر الحائط الخلفي وعيناه لا تترجحان فطريدة .. وهبط على أكوام الزبالة في الخرابة فاحس بلسع في قدمه .. انحنى عليها وهو يلعن حظه .. واستل الشوكة .. مسح قطرات الدم .. واستمر يركض وهو يهرج خلف الكلب الذي وصل إلى الشارع العام .. توقف هنيهة ريثما تمر السيارات ثم انطلق يعبث الشارع .

ترامى لعمر وهو ينظر مرور السيارات أن الناس جميعا يحملون فيه .. تطلع إلى قدميه وفكر أن يرجع .. إذ أنه حتى لو استطاع أن يلحق باللس فمن غير المتوقع أن يجد دجاجة نابضة بالحياة . لكن هذه الفكرة لم تدم سوى لحظات عابرة فما أن بلغت انفراجة في الشارع حتى عبره بأقصى سرعة نحو المنحنى الذي شاهد الكلب ينطلق إليه .

انحدر الشارع إلى جرف النهر .. كانت شمة قوارب يتهيا فيها الصيادون للانطلاق في رحلتهم اليومية .. كانوا يعدون الشباك ويلمعون الفوانيس النقطية .. وفيما كان أحدهم يرفع قامته بعد أن نشر شبكته .. التفت عيناه كلبا يعدو باتجاه قاربه وخلفه شاب يندفع لاهثا راغبا يده

بحجارة . قفز الصياد إلى الأرض وقطع الطريق على الكلب الذي وقف لحظة متحمرا ينظر زائغ العينين نحو عمر وهو يقترب منه والصياد الذي يفتح ذراعيه قافزا هنا وهناك .. تراجع الكلب وتمجر دون أن يفلت صيده .. ثم وقف منتظرا ما يسفر عنه الموقف . تقدم عمر وحين صار على مرمى الكلب .. قذفه بالحجر فاصاب في فخذيه .. عوى الكلب وأسقط الدجاجة من فمه لكنه ظل واقفا يهدد من يحاول الاقتراب .. حالت منه التفتاة بعيدا عن طريقه فاصابه الصياد بحجر آخر .. فانتفى الكلب عاويا وأسرع يلوذ بالفراخ .

ظلت الدجاجة مرمية على الأرض بلا حراك .. كان ريشها يبدو في أشعة الشمس الفاربية ذا جمرة داكنة اصطبغت بها أصابع عمر وهو يربت عليها فاندرك حينئذ أنها تسيل دما .. رفعها بيده .. كانت ممغضة العينين وهزتها يلوح أشد ضمويا .. ولكن .. فجأة هجست أصابعه نبضات سريعة .. فقال للصياد وهو غير مصدق :

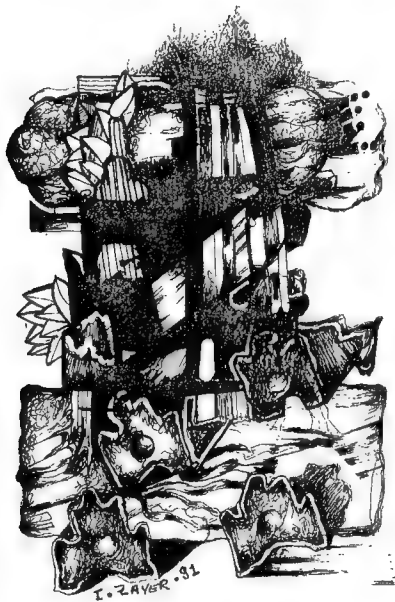
إنها ما زالت حية .

قال الصياد :

— لكنها جريحة ..

وقلها بيده .. رفع أحد جناحيها وأشار إلى موضع انيثاق الدم ونصح عمر أن يأخذها إلى النهر ويفسح جراحها بالماء .

انحنى عمر على الماء وحمل شيئا منه بكفه وقطره على موضع الجروح .. فحركت الدجاجة أجنحتها قليلا .. حاول عمر أن يرفعها على رجليها لكنها ارتمت على أحد جوانبها مهبشة الجناح .. حملها برفق لصق صدره وعاد راجعا بها . كان طريق العودة طويلا لأنه تجنب الدخول في



الخرابة . واجتاز شوارع جانبية حتى وصل إلى باب البيت حيث وجد جدته تحدث جارها وما إن رآته حتى صاحت :

— ماتت الدجاجة ؟

— لا ولكن لا أدري أن كانت ستعيش ..

قال الجار :

— نذبحها يا ابني قبل أن تصير .. والتقت خلفه مناديا — هات السكن يا أحمد ..

قال عمر بسرعة :

— لا .. لا .. سوف انتظر قليلا .. ربما تعيش .

ومسح على ريشها وهو يذلف إلى البيت ، وخلفه تسير جدته وهي تتحدث :

— كنت أحمل لك شاي العصر .. لما رأيته تغلق خارج البيت .. ياربى ماذا حصل ؟ قلت لنفسى .. هل قامت الحرب من جديد ؟ اسمع الكلام يا عمر .. تعالى نذبحها .. على الأقل اعمل شوربة دجاج .. منذ متى لم نأكل الدجاج ؟

خيل لعمر أن الدجاجة تتلفض بين يديه .. ويت عليها مطمئنا وقال لجدته :

— اسمعى يا جدة . سأتركها في بيتها هذه الليلة فإن عاشت خير على خير .. ولكنى لن ادبجها .. هذا آخر الكلام .

قالت الجدة :

— حتى لو عاشت يا عمر فإنها لن تعود كما كانت .. لأن فزع اليوم سيقطع عنها البيض .

لم يرد عمر بل حمل الدجاجة إلى الصندوق الخشبي ووضعها على جانبها يهدوء . جمع مما حوله بعض لحاء الشجر والأغصان الجافة أحاطها بها ثم أغلق باب الصندوق بكبرى قديم مهمل في الحديقة .. ولما تأكد أنها في مأمن من البرد والمكالب عاد إلى ورشته فالتقط الراديو وأنهمك في فحصه من جديد .

دخلت عليه جدته بشاى ساخن وقالت وهي تضعه على المنضدة :

— ما كان يجب أن تقول لكل من هب ودب « عندى دجاجة تبيض كل يوم بيضة » الناس أهل بلاء يا ابني .. يصعدون على كل شيء .

— يعنى يا جدة .. يصعدون على بيضة ؟

— وهى أقل من ذلك .. وما أنت ترى يا ابني أنك لم تهتأ بالدجاجة أو بالبيض .

لم يدر عمر كيف انقضى الليل .. تغلب وأثاق عدة مرات .. وإلى كل مرة كان يتراعى له أنه يسمع زعيق الدجاجة فيهرف السمع فلا يسمع سوى نقيق الضفادع .. حتى إنبلج الفجر وترأى نوره عبر النافذة إلى وجهه فنهض مفزوعا وتلفت حوله .. ثم غشى رأسه بالحصاف وحاول أن ينلم .. ولما لم يستطع جلس على السرير وأجهد ذهنه ليتذكر أسباب القلق الذى ينهش قلبه وفجأة صاح « الدجاجة » وليس خفيه وأسرع إلى الحديقة .. أراح الكرسي القديم وأطل متربدا داخل الصندوق .

كانت تنظر إليه بعين براقة بالحنن والخوف . زفر عمر
بأرتياح فعرفته واختفى الخوف من عينها شيئا فشيئا
وحلت محله نظرة اليفة .. حاولت أن تنهض لكنها سقطت
مترنحة جانبا ، تلمس الدم المتجمد على رقبتها وجناحها
وقال بحب :

... لا تخافي .. لن ادع أحدا يقترب منك بعد الآن ..
زحفت قليلا لتدفن رأسها بالطمأنان في باطن كفه ..
وحين تحركت لاح له فجأة شيء لم يصدق عينيه لمراه ..
أطلق عمر صرخة فرح وهو يمد أصابعه ويبتلع من
تحتها ... بيضة !

ذات يوم في باريس



— أشكرك ، اريد شيئاً من الجن .

السمكة غادرت النهر منذ وقت بعيد ، ولم تعد إليه .
تمزق جلدها ونامت هناك وراء البتكرياس ، أجزاء ناعمة ،
لذيذ طعم السمك العراقي . عادت المضيئة الحسناء
بكأس من الجن وثلاثة مناديل من الورق عليها كمية من
الفسق ، تركتها أمام يديه وهي تحديق في عينيه (إنه يفكر
في امرأة يحييها) ثم غادرته إلى راكب سمين يسأل عن كل
شيء ويشرب القهوة والشاي والعصير والبيرة والنيبيذ
ويقتسم إلى الجميع . لابد أنه على حق ما دام يسافر على
الدرجة الأولى .



السمكة لم تعد إلى النهر ، كثيرة معجزات البشر ،
الغرائب أكثر . رفع الهاتف من غرفة الشاعر فيصل جاسم
في باريس واتصل بأمرأة يعرفها منذ زمان بعيد . قيل أن
يسمع الرد من الجانب الثاني كاد يسقط فرحاً ودهشة

السمكة على صحن أبيض ، ما إن دخلت إلى بطنه ،
حتى تناثرت هناك إلى أجزاء صغيرة ، كانت المرأة قد
غادرت البحر وعادت إلى بغداد قبل العثور على السمكة ،
أما الرجل فقد جلس قرب النافذة ، يريد أن يصدق : كيف
ترأها رجعت بعد عشرة أعوام من الفراق ؟

في الإسكندرية ، كان يفتش عنها في مطاعم السمك ،
يعرف أنها تحب هذا النوع من طعام الملوك . في مطار
القاهرة قبل أن يتسلق سلام الطائرة رآها تنزل من طائرة
جاءت من باريس ، ولم يستطع الصبر على محنة بهذا
الحجم وايضا لم يفتكر خجلاً وهو يركب طوالت طائرانه فوق
البحر الأبيض . سألته المضيئة الحسناء :

— هل ترغب بشيء من الشراب ؟

تذكر فوراً بأنه يجلس في الدرجة الأولى ، وربما كان
اليكاه في الدرجة الثانية أفضل . هناك الكثيرون من
اليسطاء يخفون الدوم في مناديل من ورق إسباني رقيق .



كم سمكة ينبغي أن تكون من حصته وحصتها ؟

كان يفكر : أنا والمرأة التي جنت بها ، كم سمكة لها ،
كم سمكة لي بعد هذه الشهور التي تراكمت براكينها فوق
رأسي ؟ كم سمكة نريد من بحار الكرة الأرضية ؟ كم
سمكة خسرونا من أنهار العالم والمدن التي لم نذهب بعد
إليها ؟

ما زال ذلك السمين يسافر في الدرجة الأولى ، ما زال
يبتسم ويشرب القهوة والتبنيذ والجن والشاي والعصير ،
لم يخسر سمكة واحدة طوال حياته . قرر مع نفسه (أنا
لا أحسده أنا أشفق على سعادته الفارغة) .

في الإسكندرية استيقظ ذات يوم على (إفلاسه) ولم
يتمكن من النوم أبدا ، أعطى معصم يده اليسرى وعليها
أجمل ما يملكه من (ساعات) العمر ، باع كل شيء معه إلى
(جدر) مصري أحبه فعلا إذ أنقذه من (العار) وهو في
غريمته عندما خدعه واشترى كل ما يملكه بسعر التراب .

رجع إلى بغداد ، بكى المرأة التي لم يعثر عليها — بين
أربعة وخمسين مليون كاتن — نسي إفلاسه وهياجه
وعذاباته . نسي المسافات التي قطعتها في شوارع طلعت
حرب والرملة والسويس والزمالك . نسي كل شيء عندما
رأها تهبط من طائرة عادت من باريس بينما كان يصعد —
أميرا مفلسا — إلى الدرجة الأولى في طائرة ستأخذها إلى
دلفتربيض من ذكريات أخرى سيكتب فيها : كم كان
يحبها ؟

والسمكة — الآن — قرب يديه ، يرفع لحمها الطري
بين أصابعه ، ينظر في فراخ يمتد آلاف الكيلومترات ، هي
المسافة بينه وبينها .. قال للسمكة قبل أن تمضي تحت

(من جاء بها إلى هذا البيت ؟) صوت المرأة التي جن بها
يقول : ألو . ثلاثة حروف (يس) كانت تكفي أن يعرف
النبرة والدرج والمضى .

طفل في عربة وأمرأة تمشي في (سان ميشيل) هذه المرأة
سيرازها قبل أن يستولى الرايح الرابع على باريس ويحرمه
منها .. فوراً تذكر الطائرة التي يكي فيها عندما رأها تنزل
من طائرة أخرى . سيركض الآن في شوارع باريس .
سيمضي إلى مقهى (لينوا) قبل أن يأتي هنتر ويسرقها
منه .

لا أحد هناك في طول الدنيا وإمتداد خصوصتها
وشوارعها .. سرى المرأة التي أحبها ، فارغة سان ميشيل
إلا منها ، لم يكن هو نفسه هناك . كل حقائق العالم
لا تكفي هذا الثوب الذي يحمي جلدها من البرد (الله كم
أحبها .. الله كم كان يخالف عليها) .

لا يتذكر ماذا شربا في مقهى (لينوا) ، يتذكر انه
أحتسب أصابعها ودموعه معها .. قالت بهدوء ، هي هادئة
منذ رأها أول مرة :

— غدا أسافر . جئت إلى باريس من أسبوعين ولابد من
العودة .

نظر إليها ، أراد أن يقول : والسمك الطري الذي
نحب ؟ طعام الملوك يا سيدي . ألا نذهب إلى مطعم صغير
ونأخذ السمكة ؟

السمكة على صحن أبيض ، له وحده ، خرجت من
الأبيض المتوسط دخلت بهدوء إلى جسده تتأثر لحماها في
أحشاء غاضبة متعبة . تسربت هناك مع الدموع
والسنوات التي خسرها سنة بعد سنة ، ليلة تطارد ليلة ،

مساماته :

— ترى ، ماذا تأكل حبيبتي الآن ؟

بكى على نفسه ، كان ينبغي البكاء على السمكة ، التي
خرجت من النهر وان تعود إليه بعد اليوم أبدا .

ثلاثة أشياء راح يفكر فيها الآن . لم يعثر على ايما

جواب عليها : متى يأتى زمن المعجزة التالية ويراهما مرة

أخرى ؟ ماذا يفعل — وحده بهذا الحب الطاغى ؟ أى

مطعم يختار — هذه المرة — وقد سرقته السنوات ولم تترك

من وسامته سوى بريق طافر فى عينيّ صغيرتين جدا ؟

ولمكرو يفرح طفول :

— إن السمك لا يحتاج إلى أسنان قوية .



المخدولون

« غرفة استقبال تطفح طاولاتها بالطعام
والشراب . الرجال يتناثرون في ركن السيدات في الركن
المقابل »

- عماد جميل نحن يا علاء نسجل لك هذا السبق إذا جمعتنا
في دارك هذه الليلة
- فتحية : ليس أبو سلام الذي جمعكم بل نحن
جمعناكم . لولانا ما اجتمعتم هنا .
- علاء : صدقت ياسمير فتحية هي صاحبة
الاقتراح .
- هناء : هل من المقول أن تعلموا في « دائرة » واحدة
من مدة ، وزوجاتكم صديقات ولا تفكرن أن
تلتقوا خارج « الدوام » ؟
- عماد : ولماذا يجب أن تفكر بذلك ! أما يكفي أن
تلتقي طوال النهار ؟
- فتحية : نحن أيضاً نقضي النهار معاً في المدرسة ، لكن
لدينا ما نقوله لبعضنا بعد الدوام .
- عماد : (في دعابة) أنتم يأم سهر لديكم ما تقولونه
دائماً .. أما نحن فليدينا ما يشغلنا غير
الكلام .
- هناء : لا تتحدث عن غيرك يا عماد . فالناس جميعاً
يصبون الكلام
- علاء : صدقت يأم عمار فليس لدينا من بضاعة
سوى الكلام .. وهل نملك سوى الكلام ؟
- جميل : (وهو يطلق ضحكة صاخبة) مسخ
يا علاء .. وهل هناك شيء أحل من الكلام ؟
- فتحية : (لهزاء) ألا يحب أبو عمار الكلام يامناء !!
جميل لا يكف عن الكلام طوال وجوده في
البيت .

يؤمن بالحكمة القائلة « إذا كان الكلام من
فصّة فأسكت من ذهب »

فتحية : ما الذي يليه عن الكلام في البيت يهناه ؟
هل يُحضر معه شغل الوظيفية إلى البيت ؟

عماد : فتحية وهل هناك شغل يكفي وقت « الدوام »
يالم سهر حتى يُكمل في البيت ؟

علاء : صدقت يا عماد ، فبعض زملائنا يستمعون
بأحلى ساعات نوبهم فوق مكاتيبهم !

جميل : (بلهجنه الصلخية) دعونا نستمتع .. الله
ينصر الدين والدولة .

فتحية : (في عجب) إذن ما الذي يليه ؟
هنا : إنها الكتب يا فتحية .. الكتب التي تنتثر في
كل مكان وزاوية في البيت وحتى على كراسي
المطبخ .

فتحية : الحمد لله أن جميل لا يحب القراءة .
جميل : اللهم لكنا شرّ القراءة ماذا نلعت القراءة

أصحابها سوى أنها قادتهم إلى القيل
والقال ، وغلقت لهم المشاكل ؟! أنا طلعت
القراءة وله الحمد .

علاء : صدقت يا جميل .. خير للمرء أن يأخذ بالقولة
« ثور الله في ذرع الله » !

عماد : وهكذا نكون قد أخلصنا لأهمّ سمات بلدان
العالم الثالث .

فتحية : وكيف يتقضى الوقت بدون كلام إذن ؟

عماد : وهل من الضروري أن يتقضى في الثرثرة يالم
سهر ؟ ألا يمكن أن يتقضى في قراءة كتاب
أو مجلة مفيدة ؟!

فتحية : ألا تكفينا كتب المدرسة يا أبا عمار حتى نبحث
عن كتب أخرى ؟! حرام عليك ..

علاء : هذا غريب ! فهو أقلنا كلاماً في « الدائرة »
يالم سهر .

عماد : (متبسم) ولذلك فهو أكثرنا كلاماً في
البيت !

جميل : أنا التزم أثناء « الدوام » بالحكمة الزهنية
« لسانك حسانك أن صنته صانك » .

سهيلة : (وهي ترمي علاء بنظرات خاصة) وهذا
أحسن ما يفعله الموظف يا أبو سهر .

فالست دلال زميلتنا في المدرسة ما زالت
تبحث عن زوجها منذ ستة أشهر ، وقد
كُتبت يدها من طرق أبواب المسؤولين بلا
فائدة ويقال أنه تحدث أمام زملائه أثناء
« الدوام » عن أحد رجال الحزب الكبير
بسوء .

فتحية : مسكينة الست دلال ! صارت إبرة وخيط من
شدة الهم !

سهيلة : (وهي تمصص شفتيها) يا عيني عليها !
علاء : (لزوجته) لا تنظري إلى هكذا ياسهيلة فأنا
التزم أثناء « الدوام » بنفس الحكمة الذهنية

وجميل يشهد على ذلك .
جميل : صبح يالم سلام .

عماد : ظنني أن جميع المواطنين يلتزمون بهذه
الحكمة في « دوائرهم » .

هنا : (لزوجها) وهي تضحك أما أنت فتلتزم بها
في « الدائرة » وفي البيت يا عماد !

فتحية : ولماذا يلتزم بها في البيت يهناه ؟! هل تخشون
من جيرانكم ؟

سهيلة : عيني أحسن « للحيطان اذان كما يقولون .
هنا : ليس هذا هو السبب يا فتحية ، بل لأن عماد

فتحية : (بعد لحظة) صحيح يا هناء ، هل ستذهبون لمشاهدة عروض « السيرك العالي » الذي ستفتتح مساء السبت القادم ؟ نحن حجزنا تذاكرنا

هناء : وهل من المعقول أن يحجز لنا عماد تذاكر لمشاهدة السيرك ويترك كتبه ؟

عماد : فعلاً ليس من المعقول ذلك فمسألة التفرج على الحيوانات غير واردة في حسابي . فما الجديد في الحيوانات لكي نتفرج عليها ؟ الحيوانات هي الحيوانات منذ خلقت الأرض وما عليها .

علاء : أما أنا فأحب التفرج على الحيوانات وسأحجز لنا تذاكر غدا .

سهيلة : صحيح يا علاء ؟

علاء : طبعاً صحيح ، فانا أحب التفرج على القرد كما تعلمين ، وهذه مناسبة لا تُضَيِّع .

فتحية : كل حيوانات السيرك مسئلة يا أبو سلام ، وليست القرد وحدها .

علاء : أنا أفضل التفرج على القرد بالذات يا لم سهير ، لأنها أبكر عموميتنا ، وحينما تقدم عروضها في السيرك تبين لنا كيف نقدم نحن عروضنا على مسرح الحياة .

هناء : هل من المعقول أن تكون القرد أبناء عمومتنا يا أبو سلام ؟ ألم يقل الله أنه خلق الإنسان في أحسن تقويم ؟

علاء : كان ذلك في بدء الخليقة يا لم عامر ، أما اليوم فقد اختلف الأمر هل تربئهم أنت في أحسن تقويم حقاً ؟

عماد : كل شيء إلا هذا !

فتحية : والله عال ! جعلتم من قرد أ إذن !

(ملتفتة هناء) صحيح يا هناء .. كيف ينقضي وقتك في البيت ؟

هناء : (بلهجة كاريكاتورية) بالصمت العميق .. (بعد لحظة في جد) أنت تكلمين يا فتحية أنتي امرؤ الضيافة ولا انفجرت من الملل .. (وهي تهز رأسها) وزيادة على الصمت ملازمة البيت . فعصا يخشى مفادرة البيت لئلا تصاب كتبه اثناء غيابه بأذى ولا سمح الله .

(ضحك)

عماد : لا تعزني اسطوانتك المشروخة يا هناء واقتصدي في مبالغتك .

هناء : أنا أباغ ؟ وحياتي عندي ، ألم أقل الحقيقة ؟ فاسمح لي أن أسالك إذن ؟ متى ذهبنا آخر مرة إلى السينما ؟

فتحية : نحن نذهب كل خميس .

سهيلة : ونحن نذهب كل أسبوعين مرة فعلاء يحب السينما .

علاء : وهل هناك خيار ؟ هل نزل شيء يمكن أن يستمتع به المرء في حياته ؟

فتحية : لماذا يا أبو سلام ؟ ؟ « الونسات » كثيرة لمن يريد .. والحمد لله أن جميل لا يقتصر في « الونسات » .

جميل : (بلهجة الصاخبة) الحياة دروس وعبر ، وقد علمتنا تجاربنا أن العاقل من اعتد بقول عمر الخيام :

« ويلقا إن ضاع يومى من يدى عاطلاً من زينة الله وما صقلت أطرافه شمس الخدام

- علاء :** ولماذا تزعلين يالأم سهير ؟ من قال إن القرد
ترضى بقرابتنا ؟ القرد لا يمتدئ بعضها على
بعض ، ولا تطيع رئيسا يفتك بها . إنها أكثر
ديمقراطية منا نحن البشر .
- جميل :** مالنا والقرد والحيوانات ؟ هل عروض
السيرك مقتصرة على الحيوانات ؟ أنا
شخصيا لا تهمنى عروض الحيوانات وأكثر
ما يُسلينى عروض المهرجسين والعصاب
الأكروباتيك . و ه السيرك العالى « مشهور
بإداء مهرّجيه وهم أساتذة فنّ الإضحاك .
- عماد :** فنّ التهرّج قديم ، والرومان قد برعوا فيه
منذ أكثر من ألفى عام .. ربما أكثر من أى
شعب آخر .
- علاء :** أنا لا أتفق معك في ذلك يا عماد هناك من هو
أبرع منهم في زمننا الحاضر
- جميل :** صحّ يا علاء . فمهرّجى « السيرك العالى »
أحسن منهم بلا شك . « السيرك العالى »
السن المهرّجين (ملتقيا إلى زوجته « هل
تذكرين يا فتية آخر عرض حضرنا قبل
عامين للسيرك العالى ؟ كانت إحدى « نمر »
المهرّج أن يظهر في نفس اللحظة بأربعة وجوه
مختلفة وكل وجه يبدو وكأنه وجه الحقيقي .
- علاء :** راية غرابية في ذلك ؟ لدينا من المهرّجين من
يستطيع أن يظهر بعشرة وجوه في ذات الوقت
ويقنع الناس أن كل واحد من تلك الوجوه هو
وجهه الحقيقي ، ولدينا من فضل الله عدد
لا يُحصى من المهرّجين .
- عماد :** ليس لدينا مهرّجين يبارعون فنّهم شعب
لا يحب الضحك نحن شعب جدّى
- هنا :** (لعماد) هذا ما تتخيله أنت يا عماد لأنك
لا تعرف غير الكتب
- جميل :** مطلقا ضحكته المجلجلة (صبح يالأم عمار !
- علاء :** دعونا من موضوع السيرك . أعتقد أن في
إمكاننا أن نكون فرقة سيرك عالمية خصوصا
وأن لدينا عددا عظيما ممن لا يحسب
الأكروباتيك ، بالإضافة إلى المهرّجين .
- سهيلة :** ولكن عيني علاء .. كيف يمكننا أن نكون فرقة
سيرك ، وليس عندنا سوى أنواع قليلة من
الحيوانات ؟! ليس عندنا أسود ولا نمور ،
ولا فيلة
- علاء :** صديقت ياسهيلة ، ليس عندنا أسود ، وحتى
ما كان لدينا من أسود في الماضي قد تحول إلى
ضياح .. ولكن لدينا قرد وثعالب وحمير .
- فتحية :** (وهي تضحك) ومن سيذهب لمشاهدة مثل
هذه الفرقة ؟! من سيذهب لمشاهدة الحمير ؟!
- علاء :** كيف تقولين هذا يالأم سهير ؟! المعروف أن
الحمير من أحب الحيوانات للناس في حدائق
الحيوان في أوروبا .
- جميل :** صحّ ، لقد رأيت بنفسى كيف يتجمع الناس
حول أقفاصها حينما زرت حدائق الحيوان في
أوروبا .
- فتحية :** لكنها كثيرة عندنا ولا أحد يهتم بها .
- علاء :** أنا أعترف معك في ذلك يالأم سهير فنحن
نبالغ بتركها .
- عماد :** هذا يعنى أننا نترك قريمتها أكثر مما يتركها
الآخرون . ولعلكم ياعلاء إن الحمار هو
الفيلسوف بين الحيوانات .

علاء	: الآن فهمت لماذا يكثر الفلاسفة عندنا يا عماد !	جميل	بهلول شخص مؤدب يا علاء وهو لا يصحدم بالموظفين بلا سبب .
هناء	: ما عندنا من حيوانات لا تكفى لتكرين ذرة سيرك يا أبو سلام .	علاء	: (وهو ييخس ايتسامة خاصة) من حرك أن تدافع عنه يا جميل ، فهناك حالة استلطاف بيبكما .
علاء	: عندنا ، إضافة إلى هذه الحيوانات ، طيور مفقودة يالم عمار .. عندنا عدد كبير من طيور الوقواق .. وعندنا طواويس متميزة . عندنا اعظم طراويس العالم .	عماد	: (لعلاء) طنى أن معظم موظفى قسمنا يستلطفون بهلول ، وليس جميل وحده .. بل إن البعض منهم يبالغ فى ذلك .
عماد	: طنى أنك تبالغ يا علاء ، فطراويس الهند أفضل من طواويسنا .	علاء	: ولكن جميل يكاد يكون الوحيد بينهم الذى فاز بصدافته .
جميل	: (تطلق ضحكته العنقبة وهن وينظر إلى مجموعة السيدات) صبح يا علاء .. سئدنا طواويس متميزة .	جميل	: الأمر ليس أكثر من احترام متبادل بيننا . والحقيقة أننى أراه شخصاً مؤدباً ، لا كما يتحدث عنه الآخرون .
فتحية	: اتقصد أننا طواويس متميزة يا جميل ؟	علاء	: فىإنن ليس من المستبعد أن يتطو هذا الاحترام إلى صداقة متينة .
جميل	: (فى حواس) طبعاً .. أنتى طراويس « ثانوية المبر العربى للبنات » .. ومن غير كده ؟؟	فتحية	: كيف تقول ذلك يا أبو سلام ؟؟ جميل يصادق رئيس فراش « الدائرة » ؟
سهيلة	: لا عنى أبو سهير .. ألسنت وجيهة مديرة الندسة هي الطاووسة الوحيدة فى مدرستنا .	علاء	: ما لنا وبهلول هذا ؟ أنتم تتحدثون عنه وكأنه رئيس « داترتنا » .. وكأنه المدير العام نفسه .
عماد	: من يجزئ على أن يقول لها على عيتك حاجب ؟ إلى هذا الحد تخشونها ؟؟	علاء	: كاتك لا تعيش بيننا يا عماد .. (ملفتنا إلى جميل) افهمه يا جميل قيمة بهلول فى « داترتنا » .
علاء	: وما العجب فى ذلك يا عماد ؟؟ هل بوسعك أنت أن تعارض رئيس قراشى « داترتنا » بهلول ؟	جميل	: صبح ، مركزه قوى جدا
عماد	: أنا لا علاقة لى ببهلول لا أمارضه ولا يعارضنى .	عماد	: ولكن ليس إلى هذه الدرجة !
علاء	: فانت لا تعرف إننى أهمية بهلول .. جرب أن تعارضه وستجد أنه لا أنت ولا المدير العام نفسه يستلمع ذلك .	جميل	: وأكثر .. مركزه العربى قوى
		علاء	: قل له يا جميل من الشرى يرفش رؤساء الاقسام فى « داترتنا »
		فتحية	: صحيح يا أبو سلام ؟

علام : إسماعيل أبو سهر فهو أعلم مني به .

فتحية : وهو صديقك يا جميل ؟ لكك لم تذكر في ذلك أبدا !

علام : وقد يشارك قريبا بيشري سارة بإسم سهر فستشرف مديرية قمنا بعد شهرين ببلوغ مدرتنا الحالي سن التقاعد . وما دام بهلول راضيا من « أبو سهر » فهو أقوى المرشحين لهذا المركز .

فتحية : كيف أخفيت عنى كل هذه الأخبار المفرحة يا جميل ؟

جميل : علام يبلغ يا فتحية ، وهذه أخبار سابقة لأوانها . والحقيقة أنه ليس بيني وبين بهلول سوى احترام متبادل ، ولا يبلغ حدّ الصداقة .

علام : إذن سيبلغ في المستقبل القريب .

فتحية : ولماذا لا يبلغ حدّ الصداقة يا جميل ؟ لماذا تتعالى على الناس الفقراء ؟ ما عيبه حتى ترفض صداقته ؟

علام : اطمننى بإسم سهر . جميل لن يرفض صداقته . ويستحق في الوقت المناسب .

جميل : (بلوحة نصف جدية) أنت ترصد حركات الجميع في « دارئتنا » كما يظهر بإعلام ، ويجب أن تعين « مختارا » الدائرة .

علام : إذن بمناسبة ، ترشيحي « مختارا » للدائرة .. هل سمعتمنا بفضيحة المدير للعام الأخيرة ؟ وهل عرفتمنا كم تقلقى من الشركة الألمانية للصلب عن صفقة الحديد الأخيرة ؟

(يخفت النور على مجموعة الرجال وسينصرفون إلى التحاور الصامت . ويركز النور على مجموعة

الزوجات اللواتي يتحاورن بصوت مرتفع)

هناء : أبو سهر موظف محترم ذو شهادة عالية يا فتحية من غير المعقول أن يصادق قرأش الدائرة »

فتحية : أولاً إنه ليس قرأش « الدائرة » بل رئيس الفرائشين ، ثم ما نفع الشهادة هذه الأيام يا هناء ؟! لم تعد الشهادة هي مقياس الشخص ، وإلا ما صارت الست وجيبة مديرة لمدرستنا ونحن نعرف ما هي شهادتها !

هناء : الحقّ منك . أولاً اعتمادها على مركزها الحزبي ما شمتت بانفها علينا .. الكلبة الحظيرة .

فتحية : لكك ذاهبة في الغلط يا هناء . ليس الأمر كما تتصورين .

سهيلة : وبماذا تتباهى علينا إذن ؟

فتحية : (وهي تجسم بغموض) أنتم لا تعرفون الحقيقة .

هناء : وهل هناك حقيقة أخرى إذن ؟

تتقارب رؤوس ويتحاذين بصوت خفيض نوع)

فتحية : إنى عرفت الحقيقة .. الحقيقة .

سهيلة : فكيف أخفيتنا منا إذن يا فتحية ؟

فتحية : أنا كنت مثلكم ذاهية في الغلط .. وأنا كما تعلمان لم أصب من صديقاتها الممزقات إلا مؤخرا .

سهيلة : « علك » يا فتحية .. كيف استطعت من بين المدرسات جميعا أن تصبحي أقرب صديقة لها ؟

أشرف الشريقات ! وحياتي سترون كيف
 أبدهلها يوما .

سهيلة : ولكن عيني فتحية .. إن بعض الظن . إثم .
 هل أنت متأكدة من معلوماتك !

فتحية : وهل حدثتكما بمثل هذه المعلومات عنها من
 قبل ؟

هناء : الكلبة الحقيرة ! (بعد لحظة) ولكن من أين
 حصلت على هذه المعلومات يا فتحية ؟

فتحية : (وهي تبسم باعتماد) منها شخصياً !

سهيلة : (مصعوقة) منها شخصياً ! يارب
 السماوات ! كيف تتحدث عن نفسها هكذا ؟

فتحية : الأمر ليس كما فهمتيه ياسهيلة .. هي في
 الحقيقة لم تحدثني صراحة . لكن أختك
 فتحية تفهمها وهي طائفة .

سهيلة : يعني هي لم تقل لك ذلك ؟

فتحية : لا .. لم تقل لي ذلك .

سهيلة : عيني فتحية .. إن بعض الظن إثم .

هناء : (تلتفت إلى سهيلة بضيق) دعينا نسمع
 القصة ياسهيلة ولا تتحدثي . وكأننا على شفا
 حفرة من النار ! (ملتزمة إلى فتحية) وكيف
 اكتشفت الحقيقة يا فتحية ؟

فتحية : منذ أسابيع وهي تلمح لي عن خلافات
 ومشاحنات مع زوجها . وليل ثلاثة أيام قالت
 لي بصراحة إن الوفاق مع زوجها صار
 مستحيلا ، وإنه قد هُدمها بالطلاق إن لم
 تكف عن نشاطاتها الحزبية وما تفرضه عليها
 من علاقات وتحركات ثم علفت على ذلك وهي
 تبسم بثقت : « سيكون هو الخاسر فالزوج
 الجديد جاهز ، وهو خير منه بألف مرة .. »

هناء : خصوصا وإن المزامعة على صداقتها شديدة
 بين المدرسات .

فتحية : إذا كانت حاجتك عند الكلب فسوّهه ، حاج
 كليب ، وأنتما تعرفان شلارتي وقد نجحت
 في أن تحصل على وعد منها بترشيحي
 « معاونة » بدلا من الست بدرية . التي
 ستقل قريباً إلى « ثانوية الحرية للبنات »

سهيلة : « عفاك » يا فتحية !

هناء : أما أنا ففكرتني في باله الكلبة الحقيرة لم
 تتركني انتهني يوماً بأي فستان جديد البسه
 (ملتزمة إلى فتحية بعد لحظة) ولكنك
 تعلمين يا فتحية أنك لا يمكن أن نصيرى
 « معاونة » فلست من عضرات الحزب .

فتحية : هناك ألف طريقة وطريقة للتغلب على هذه
 العقبة ، ياهناء (وهي تهز رأسها بإسف)
 لكن أمل ضعيف « المعاونة » بعد أن عرفت
 الحقيقة وتبين لي أنها ليست حزبية قوية
 وذراعها ليست طويلة كما تخيلت .

سهيلة : فمن أين تستعد نفوذها إذن يا فتحية ؟

فتحية : (وهي تبسم بغموض) من حزبي كبير في
 الدولة .

سهيلة : قريب لها ؟

فتحية : (وهي تضحك سلفرة) نعم .. وإلهه أبوها
 أو عمها أو خالها !

سهيلة : لكننا لم نسمع أن لها قريب كبير في الدولة
 يا فتحية .

فتحية : (وهي تضحك) ما أبسطك ياسهيلة !

هناء : الكلبة الحالقة ! من يراها تتبختر في أروقة
 المدرسة ، وتعامل المدرسات بمعجزة يحسبها

من تبارك في من أننى تم قصر بواجبى بونا
إلى لا تتركك سادىة لأنك رشيقة
وأنك بول لى الحاسدات حاشيت
كأنى بول لى الحاسدات حاشيت

هناك من بول لى الحاسدات حاشيت
وأنك بول لى الحاسدات حاشيت
الريضة (ودى تهن رانه يا يخوف) أنا
متأكدة أنها ستسلمنى يوماً كتاب تغلى إلى
مدرسة بعيدة .. وهذا الكابوس يتغص على
نومى دوماً فاستيقظ مدروعية واطل صاحبة
حتى الصباح

فأتحية : لا تخشى من ذلك ياسهيلة . فما دامت ليست
حزبية قوية فلن يكون باستطاعتها نلقك .
سهيلة : (وهى تفتنفس بارتجاح) لمأنيئنى بافتحية
الله بلمتلك وإن شاء الله تصيرى معاونة رغم
أتوب الحاسدات .

هناك : (ضلحكة) وكيف تصير معاونة مادامت
صاحبها ليست حزبية قوية ؟
فتحية : وهذا ما قلته لنفسى بعد أن عرفت الحقيقة .
(بعد لحظة وقد تهلل وجهها) لكننى قد
لا أكون فى حاجة إلى وساطة الست ويجبة
ياهنا فمادام جميل صديقاً لرئيس الفراشين
بهلال .. بهليل .. (ترفع صوتها موجهة
الخطاب لزوجها) ما اسم رئيس الفراشين
فى (دأرتكم) ياجميل !!

(يُسلط النور على الجميع)

جميل : بهلول .

فماذا تقيمان من هذا القول ؟

سهيلة : عيني فتحية .. إن بعض الظن إثم
هناك : الكلية الحقيبة ؟ ونحن نتصور أننا نتقوى
عليها بمرکزنا الحزبى ؟

سهيلة : عيني هناك .. إن بعض الظن إثم
إذا كانت هذه حقيقة كما مالها تصادم
بى يا حل .. (تبتسم لفتاة الجالية)
إنها فتحة .. تأتى بشوة اللباس الجديدة
التي أملاك فى خياطتها .

فتحية : وهل يحتاج هذا إلى سؤال ياهنا ؟ أنت أترى
مدرسة فى المدرسة ومن الطبيعي أن تشار
منك .

هناك : ولماذا لا تشار من صديقتها الست سعاد التي
تلبس كل يوم فستاناً جديداً . وتحاول أن
تظهر نفسها أنق مدرسة فى المدرسة ؟

فتحية : أنت تعلمين ياهنا أن الست سعاد لا يمكن أن
تتافسك مهما ارتدت من ملابس .

سهيلة : (وهى تضحك سلخوة) هاتى الزيت
للزيتون هاتى العدة للختانين ! كيف يمكن
لست سعاد أن تتافسك ياهنا وهى تملك ذلك
الجسم (المطهجم) ؟

هناك : فهل يتوجب على أن ألبس ملابس
(مخربة) حتى ترضى عني ؟ ألا يكفيها
أن جماعتها من المدرسات يتفان بها صباحاً
ومساءً ؟ وحياتى مادام الأمر كذلك فسأظل
ألبس الملابس الأنيقة على عنادها وأحرق
قلبها .. الكلية الحقيبة .

سهيلة : ولا تنس ياهنا أن جسمها لا يساعدها على
الأناقة لذلك فهى تكره الرشيقا أيضاً .

فتحية : ولماذا نوزِّط أنفسنا ؟ ما هي سوى ورقة نوزِّعها

جميل : (وهو يهز رأسه سخرًا) الذى يدعى .. يدعى . والذى لا يدعى قبضة عدس !

علاء : أنت يا جميل تفضِّل الأكلة السهلة الهضم وهو خير ما تفعل !

عماد : الأكلة السمينة لذيدة لكنها قد تصيب المرء بسوء الهضم ومن الأفضل تجنبها .

علاء : على كل حال ما على المرء إلا أن يسمى يا جميل ، وما دام بهلول صديقًا لك فستكون يدك فى الدهن عاجلاً أم آجلاً .

عماد : ولكن ، ألا تلاحظون سخافة هذا المثل ؟! تصوروا شخصاً يده ملطخة بالدهن دلالة على كونه موفقاً !

علاء : وما العجب فى ذلك يا عماد ؟ معظم الذين وقَّعهم الله فى هذه الأيام قد طُخت أيديهم بشيء ما .. حتى بالدماء أحياناً !

سهيلة : (فى فرح) عيني علاء .. بلا سياسة الله يخليك .

علاء : (يلتفت إلى زوجته منزعجاً) هل تريدينى أن أكتم فى ؟! ألا يمكن أن أنطق بشيء إلاً ويصيحك الذعر ؟! أما يكفيك أنك قصصت جناشى ؟!

سهيلة : عيني علاء .. أنت تعلم أن بعض الناس تفرُّهوا بإقْل من هذا الكلام ففصلوا من وظائفهم أو نقلوا إلى أماكن بعيدة .

جميل : صح يا علاء .. دعونا من هذا الكلام .. دعونا نستمع بولتنا .. ساروي لكم نكتة .

فتحية : (مواصلة كلامها فى سرور) فعماد رئيس الفراشين بهلول صديقاً لجميل فقد يكون أكثر تفعا لى منها ! فهو ذو مركز حزبي قوى .

هنا : ولكن هل هذا اسم معقول ؟! ألم يكن يوسع أهله أن يختاروا له اسماً غير هذا ؟! هل الأسماء بظنوس ؟!

علاء : كل أسماء المسنولين الكبار من هذا النوع يالم عمار فلا تستغربي .

جميل : صح ، فاسم مديرتنا العام مثلاً لعيسى .
فتحية : الصمد له أن أهلك يا جميل اختاروا لك اسماً محترماً . فلن يُقال عنك حينما تصبح رئيس قسم أو اسمك غير لائق .

علاء : إهم .. إهم .. إهم .. يدك فى الدهن يا جميل .

جميل : دعيك من هذه الأصنام يا فتحية .. ما كنا وهذه المراكز ؟! إنها ليست أكثنا .

علاء : صدقت يا جميل . المراكز ليست أكثنا . إنها حكر على طبقة المميزين الذين اجتياهم الله ليكنوا شعبه المختار والذين حصلوا على أرفع المؤهلات بالانضال .

فتحية : (بساحتجاج) ولماذا ليست أكثنا ؟! هل أصحاب المراكز أحسن منا ؟

جميل : طبعاً أحسن منا . إنهم من أعضاء الحزب ولأسنا كذلك .

علاء : صدقت يا جميل أعضاء الحزب أحسن منا . فهم مواطنون من الدرجة الأولى . أما نحن فمواطنون من الدرجة الثالثة .

فتحية : ونحن أيضاً يمكن أن نكون من أعضاء الحزب .

جميل : ونوزِّط أنفسنا ؟!

هنا : ألا تريح نفسك من الجد لحظة بإعاده ؟
فتحية (ضاحكة) المجرى يا أبو عمّار أن الشراب
يملأ العقل إجازة ، فهل أنتم تحفظون عن
غيركم ؟! فمنذ أكثر من ساعة وأنتم
تشربون .. ثم إذا بكم تريدون أن تصرّوا
الهلل إلى جد !

عماد : ظنّ أنك تصدين يام سهر أننا ينبغي أن
نكون الآن سكارى . لكن هذا التصوّر غير
صحيح لدى من لم يجرب الشراب . فحينما
يقبل الشراب مفعوله في العقل وينقله إلى
الحالة الجديدة يبلغ البرء ما يمكن أن يُسمى
حالة « الصفاء » التي تبدو الأمور له فيها
واضحة ومرتبة ومجردة من السرياء
الاجتماعي .

علاء : صدقت يا عماد .. كأنك في قلبى !
جميل (لعلاء وعماد) إذا كنتم لا تريدان أن
تعتزلا بحالة السكر وتريدان أن تفلسفاهما
وتجعلاهما حالة « صفاء » فانا لست من
حزبكما .. فالنشوة بدأت تصعد إلى راسي وأم
سهر تبدو لي الآن ملكة غير متوجّة لهالهم
أشهد أنني بلغت حالة « الصفاء » .

سهيلة : (بلهجة مرتبة) عيني علاء .. كفاية
شرب .

جميل : ولماذا يام سلام ! نحن ما زلنا في بداية حالة
« الصفاء » !

فتحية : (لسهيلة) أنت متشبعين عل تاج الملوكة
ياسهيلة .. انتظري قليلا فلعل جميل يرى
التاج فوق رأسك ولكك تصبحين أنت أيضاً
ملكة .

فتحية : صحيح يا جميل .. أرو لنا نكتة ودعنا
نضحك .

جميل : اسمعوا يا جماعة سأروي لكم نكتة حبّة
القمح .

فتحية : إنني سمعتها مراراً يا جميل . ليس عندك
نكتة أخرى ؟

هنا : لكننا لم نسمعها يا فتحية .
جميل : اسمعوها إذن . إنها نكتة عن مجنون ،
وجوهر جنونه أنه يتصور نفسه حبّة قمح
ويالتال فلورآه الديك سيبتله . فكان يفرغ
فزعاً شديداً من رؤية الديك . فاضطه أهله
المسحة وعولج حتى شفى وبقره ذلك الهوس
واضططبه أهله إلى منزله . وعند باب المنزل
شاهد ديكاً من بعيد وإذا به يستعد للهرب
فذكره أهله أنه قد شفى وعليه ألا يخشى من
الديك فهو إنسان وأيس حبّة قمح . فهتف
وهو يحاول التملّص من أيديهم . « صحيح
أنتى إنسان وأنا أعرف ذلك ، ولكن من يلقم
الديك أنني لست حبّة قمح ؟ »

(ويضحك الجميع عدا علاء)

هنا : (وهي تضحك) حقا المجنون فنون !
علاء : (بلهجة جدية) أرى أن هذا الشخص ليس
بمجنون .

فتحية : كيف يكون المجنون إذن يا أبو سلام ؟! أهناك
جنون أشد من أن يتصور الإنسان نفسه حبّة
قمح ؟!

علاء : كأننا حبيب قمح في نظر الديك وفي إمكانه أن
يبتلعنا في أى وقت يشاء يام سهر .

عماد : ظنّ أن علاء محق في قوله .

الآن يسبحون في النعيم لأنهم عرفوا كيف يستفيدون من الفرمص .. (وهي تخزن زوجها) وأصبحنا نحن المساكين الغائبين . (محاولاً أن يكون مرحاً) ولماذا خائِبَين . يا فتحية ؟ هل ينقصنا شيء ؟

جميل

فتحية : طبعاً تنقصنا أشياء وأشياء . ينقصنا أن نكون من الكبراء .. ينقصك أن تكون رئيس قسم أو مدير عام .. ينقصني أن أكون معاونة أو مديرة .. أفنكون الست وجيبة مديرة وأنا لا أكون حتى معاونة !؟

علام : (في سخرية مبطنة) أنت يام سهر تعرقي الدرب فلماذا لم تسلكيه !؟

فتحية : (وهي تخزن زوجها) اسأل جميل .

جميل : (في مراودة لا تقتعيبين من هذا الموضوع ياسهيلة ؟) وهو يهز رأسه وكأنه يخاطب نفسه) الذي يدرى يدرى .. والذي لا يدرى قبضة عدس !

علام : على كل حال كل شيء بأوانه ينام سهر ، وسيصبح أبو سهر من الكبراء يوماً .. كل من سار على الدرب وصل !

فتحية : مُت يلحاصر حتى يجيئه الربيع .

عمد : ظني أنك مبالغة في تفاؤلك يام سهر ، فللناصب ليست كل شيء في الحياة . وإن تختلف حياتكم كثيراً لو صرتم من الكبراء أم لم تصيروا

علام : لماذا تضللّ لم سهر بهذا الكلام يا عمدا ؟

(ملتفتاً إلى جميل) قل له يا جميل كم ستختلف حياتكم لو صرتم من الكبراء .. قل له كم مستمتع به من مزايا المخصصات

علام : (وهو يكرع كاسه ويصب له كاساً أخرى) ولماذا تريدان حرمانى من حالة الصفاء ياسهيلة !؟ أفلا تدرين أنها الساعات الوحيدة التي استعيد فيها إنسانيّتي فلا أشعر أنني ثور الله في زرع الله !؟

سهيلة : أدرى عيني علام .. أدرى ولكن لدينا ضيوف هذه الليلة .. نحن لسنا وحدنا .

جميل : (وهو يطلق ضحكته الصاخبة) كلنا ثيران الله في زرع الله يام سلام فلا تبالي .

فتحية : مالك مرتعبة ياسهيلة !؟ دعى أبو سلام مستمتعاً بحالة الصفاء .. دعينا نرى إلى أين سنصل مع أزواجنا وهم في حالة الصفاء كما يقول أبو عمار . قبل قليل كنّا قروداً والآن صاروا هم ثيراناً ونحن بالطبع بقرات !

جميل : صحّ يا فتحية ، ويقرتى بيضاء ناصعة تسرّ الناظرين !

فتحية : أرايتم !؟ قبل قليل كنت ملكة والآن أصبحت بقرة !

جميل : أنا الآن في حالة الصفاء يا فتحية ، فلا تزعل من أي كلمة أقولها . الحياة لا تستحق منا الزعل .. أضحك تضحك لك الدنيا .

علام : (وهو يكرع كاسه ويلقيها بقوة على الطاولة) صدقت يا جميل .. الحياة لا تستحق منا الزعل .. وهكذا نتخلص من مسئوليتنا .. هكذا ندفن رموسنا في الرمال فلا نرى معاناة الناس المساكين من حولنا .

فتحية : وما لهم الناس المساكين يابو سلام !؟ ما شاء الله على الناس المساكين ! كانوا يحمسون من قبل على لقمة الخبز وصاروا

والإيفادات وهدايا الأعياد والمناسبات
والألوية في الحصول على الحاجيات من
مخازن الحكومة .

فتحية : (لعلاء) لا عاب فبك يا أبوسلام . (ملتفة
إلى هناء) قولي لأبو عمار ياهناء بماذا
ستختلف حياتي لو صرت معاونة أو مديرة .
(لعلاء) أنت يا أبو عمار لم تزد شيئاً كببت
الست وجبهة وتري « شلاجتها » و
« مجقدتها » وهما طافحتان بالببيض والفرارح
والأجبان واللحم والأسماك .

هناء : (لفتحية) وكيف يمكن لعلاء يافتحية أن
يفهم هذه الحقيقة وشلاجتنا ومجدتنا
فارغتين كقلب أم موسى كما يقول المثل ؟!

عماد : هاها ... الأسطوانة المشروخة إيها !
هناء : (لعلاء) تلك هي الحقيقة فلماذا تنكرها ؟
هل تذكر تاريخ حصولنا على آخر « طبخة »
بيض ؟!

جميل : (ضليحكا) هذا حال الناس جميعاً يا عالم
عمار . ولأبد أنك سمعت بنكتة ذلك الذي
وضع البيضة في وعاء زجلجي في غرفة
الضيوف وراح يحزر ضيقه عن ماعية تلك
الثمفة النادرة !

فتحية :- هذا ليس حال الناس جميعاً بل حال الخائبين
أمثالنا .

هناء : (وكأنها تحدث نفسها أطفالنا نسوا طعام
البيض والجبن .

علاء : هذه هي السياسة المثل ... جوع الناس
والهمهم بيظونهم »

عماد : (لهزاء) ولماذا تريدني أن ألق ١٩ أضيق

وقتي واقف الساعات الطوال في الطابور
لأحضر لكم « طبخة » بيض أو قطعة جبن »
: وهل من المعقول أن تضيق وقتك على مثل هذه
الأمر التافهة وفي انتظارك كل تلك الكتب
لنقرأها ؟!

علاء : لا تشمتي الكتب يا أم عمار فهي حصن عماد
الحصين التي يحتمي بها من مآسي الحياة من
حواله .

عماد : (لهزاء) لا أستطيع أن ألومك ياهناء على
معادتك للكتب فانت تعجزين بذلك عن أبرز
سمات عالما الثالث .

فتحية : (لهزاء) بعض الناس لا يحتاجون إلى
الوقوف ساعات في الطوابير ليحصلوا على
الجبن والبيض والدجاج واللحم ياهناء فهي
تأتيهم إلى بيوتهم . الضائبون أمثالنا هم
الذين يطمسرون على هذه الأشياء .

هناء : نحن يافتحية ما حصلنا هؤلاء ولا أولئك ..
نحن حصلنا الكتب

عماد : (بلهجة مترفة) إن كتاباً واحداً من هذه
الكتب التي تقرأها ياهناء وكأنها فخرتك
عندئذ من كل المجدات والثلاجات الملبدة
بالأجبان وطبقات البيض والدجاج
واللحم وإني أقول كما قال الإمام علي عناوينه
« إن دنياكم هذه لا تعدل عندئذ عطفة
عز » .

علاء : (وهو يكرح كاسه ويخطبه بقوة على
الطاوله) وماذا عن دنيا الناس المساكين
ومعاناتهم ياعتماد ؟!

لاستلام السلطة حينما يحين الصين
واستلامها من المغارين الجهلاء أصحاب
الشعارات الذين هم أساس نكبة وتخلّف
بلدان العالم الثالث

وماذا عن دورنا الآن يا عماد ؟! ماذا عن
مستوايتنا عما يجري حولنا من مأس
الحكم ؟

دورنا أن نتلق أنفسنا ثقافة حقيقية وليس أن
ندخل السجون والمعتلات أسوة بالمغارين
متصيّد السلطة

وهكذا ندفن رموسنا في الرمال .. هكذا نقتع
أنفسنا أن ما يجري حولنا ليس من
اختصاصنا .. هكذا نغفي أنفسنا من كل
المسؤوليات .

(لعماد) أتت محقّ في قولك يا عماد . لئنا
مستولون أن نرعى أنفسنا في التهلكة مساقين
بالحماس الصبباني . كنّا نفعل ذلك ونحن
شبان صغار . وكنا نخرج في المظاهرات ضدّ
الحكومة ونعرّض أنفسنا للرصاص دون أن
نهاب الموت . (وهو يضحك هازئاً) لكن
الأيام علّمتنا أن شاعرنا المعرّي كان صادقاً
حينما قال :

« إنما هذه المذاهب أسباب
لجلب الدنيا إلى الرؤساء

(وهو يكرج كاسه ويلقيه على الطاولة
بقوّة) على كل حال هذا أمر ليس بالغريب
علينا نحن الذين نسمّى بـ « المتقنين » فنحن
الجبّاء والانتهازيون الحقيقيون ،
المستعدون دوماً للافاء ضمايتنا في سبيل

عماد : (يتعلّل) لست أنا المستول عن أولئك
المساكين .

عماد : ومن لأولئك المساكين يا عماد ؟! من لهم ؟!

عماد : ولقي اثنين من أن أضيقه بالصغار !

سهيلة : عينيّ عماد .. الله يخلّيك .. كفاية شرب .

عماد : (يكرج كاسه ويلقيها بقوّة على الطاولة
يقول بلهجة معذبة وكأنه يتحدث لنفسه)
من لأولئك الذين يموتون متعفين في
السجون ؟

(تنهض سهيلة إلى النوافذ مسرعة فتغلّقها)
الهواء لطيف ياسهيلة فلماذا تغلّقين
الشبابيك ؟

سهيلة : (بصوت خفيض) اعذريني عينيّ فتحية
لخالدر يدفع القدر والحيطان أذان كما
يقولون ، وعلاء بلغ حالة الصفاء وسيتمدّ كل
مصائب الدنيا .. هذا حاله كل ليلة .

عماد : (وهو يكرج كاسه ويستمر في الكلام
بلهجته المعذبة) من لأولئك الذين يقضون
زهرات عمرهم في السجون والمعتلات
ولا نذب لهم سوى أنهم يموتون بلدهم
وشعبهم ؟!

جميل : (في دهشة) لهم ربّ يحميهم وعلاء فلا تقلق
عليهم .. ثم من قال لهم أن يرموا أنفسهم في
التهلكة ؟!

عماد : هكذا نفهم السياسة في بلدان العالم الثالث
« أن نزعّ بأنفسنا في مقامات حقاء ! هكذا
نفهم تحقيق الإصلاح !

عماد : وكيف يتحقّق الإصلاح إذن يا عماد ؟!

عماد : يتحقّق بخلق طبقة ذات وعي ثقافي عال مؤهلة

مصالحنا الشخصية .. تلك هي الحقيقة التي ينبغي لنا الاعتراف بها .

عماد : ظنّيتُ أنك يا علاء غير مخوّل للتحدّث بلسان المتقّفين وإذا كنت تشعر أنك تحصل هذه

الصفات فلا يعني ذلك أن تتهم الآخرين بها .
سهيلة : عيني علاء .. الله يخليك .. كفاية شرب .. الله يخليك

علاء : (لعلاء) فماذا تصمّي تحصّنتك وراء كذّك يا عماد وإغماض عينيك عما يجري حولك من مآسٍ ؟!

عماد : (بلهجة حادة نوعاً) اسمع يا علاء . ظنّيتُ أنه ليس من حقّك أن تعطيني دروساً في كيفية التصرف بحياتي وماذا يجب علي أن أفعل وكيف ينبغي لي أن أفكّر .

جميل : (وهو يضحك متكلّفاً المسرح) يظهر أن حالة الصفاء بلغت عندهك ذروتها يا علاء وأن أمّ سلام محقّة في إلحاحها عليك أن تتكلّى بما شربت فكلّامك صار « شيش بيش » .

علاء : (لجميل بسخرية بالغة) وهل ترى أنت أيضاً يا جميل أنني قلت غير الحقيقة ؟! قل لي إذن : كيف تصمّر صدائقتك لبهلول مع أنك تعلم أنه شخص حقير وأنه أداة من أدوات السلطة للتجنّس على الموظفين إن لم تكن هي الانتهازية بعينها ؟!

جميل : (ينتفض غضباً) لا . لا . إلى هنا ويكفي (خربلة) يا علاء . وأنا لا أسمح لك بالتسرّ بالسكر وأخذ حريكك بإهانتنا . ومنذ بداية السهرة وأنت متساقط باللفظ والمزج ونحن نحمل أقوالك على حمل الهزل . ولكن يبدو

أنك تقصد كل كلمة قلتها .. هذه مؤامرة .
أنت دعوتنا في بيتك مبيتاً في نفسك إهانتنا .
(ينفض فجأة ويخاطب زوجته غاضباً)
قومي يا فتحية .. يكفيني إهانات .

عماد : (وهو يتغيّأ للتهوؤ) فعلاً . ظنّيتُ أننا شعبنا من الإهانات (ملققتنا إلى علاء) ولكن لا أظنّ يا علاء أن هذه الهلوسة التي تصيبك في حالة الصفاء كافية لإراحة ضميرك وإعطائك من المسنويات التي تدعيها . (وهو يقف ملققتاً إلى زوجته) هيا بنا يا هناء . انتهت الهزلة .

فتحية : (وهي تنفض) هل جمعناكم كي تتعاركوا أم لتقتضوا سهرة لطيفة ؟ لماذا لا يمكنكم أن تكونوا مثلنا ؟! نحن لا نزل من بعضنا مهما اختلفنا .

هناء : (وهي تنفض) هكذا هم الرجال .. لا يعرفون غير الجذّ اللودري ما جمعناكم !
سهيلة : عيني فتحية .. عيني هناء .. أنا خجلانة منكساة .. كيف تخرّجون هكذا وأنتم زعلانون ؟!

فتحية : ومن قال لك إننا زعلانين يا سهيلة ؟! أنا شخصياً فرحانة لأنهم قالوا ما في قلوبهم وهم سكارى .. المهم ألا يتبادلوا مثل هذا الكلام وهم صالحين .. (لعلاء) تصبح على خير يا أبو سلام .

هناء : (لعلاء) وأنا أشكرك كثيراً يا أبو سلام . أنت شفيت غليلي من الكتب .

سهيلة : (وهي تصحب الضيف إلى الخارج) أنا متأسفة كثيراً يا أبو سهرير يا أبو عمار ...
١٠٧

وأرجو كما الأتزعلا من علاء ، إنه لا يعنى
ما يقول ، وهذا كلام يريدك كل ليلة جينما
يبلغ حالة الصفاء . وهو لا يقصد به أحدا .
(يختفى الجميع ويظل علاء لوحده
يملا قدسه ويكرع منه جرعة
كبيرة . تعود سهيلة إلى الظهور) .

سهيلة : عيني علاء .. لماذا زكّلتين ؟ كيف سأواجه
فتحية وهناء غداً ؟

علاء : زكّلتين ؟ فليضربن رموسهن بالحائط ..
يزعنن من الحقيقة .. ما نحن إن لم تكن
مجموعة من الجبناء الانتهازيين ؟ (وصوته
يزداد جوة) الناس يمانون لشدة المساندة
ونحن ندفن رموسنا في الرمال . (يأخذ جرعة
كبيرة من كاسه) .

سهيلة : عيني علاء .. يكفى شرب .. الله يخليك .
علاء : (بلهجة متطلعة والدموع في عينيه)
سهيلة .. دعيني أنسى هوى .. دعيني
أنسى أننى نور الله في ذرع الله .

سهيلة : عيني الله يخليك .. كفاية شرب .
علاء : (مستمرأ بلهجة تثلى بالجنحيب) الناس
يعانون الويلات من الحكم وامثالنا

يقمضون عيونهن وكان الامر لا يعنهم ..
كل همتا المحافظة على حياتنا وإشباع
بطلوننا .

سهيلة : عيني علاء .. الله يخليك .. كفاية شرب .
علاء : (مستمرأ في الكلام وهو ينتحب) اتعلمين
ماذا جرى لصديقي محمود ياسهيلة ؟ إنه
مات تحت التعذيب .. مات .. مات . وزميل
الدراسة عباس .. اتدريين ماذا حصل له ؟
حكم عليه بالسجن خمسة عشر عاما وصارت
أسرته بلا معيل ... ورعوف ، أين هو ؟ أين
هو ياسهيلة ؟ لا أحد يدري بمكانه منذ أن
انتزعوه من فراشه في نصف الليل قبل ستة
شهور .. ونحن نفدى ونروح ونقف الساعات
الطويلة في طوابير البيض والدجاج والأجبان
وكان هذه المسأى لا تعيننا . نحن جبناء
انتهازيون لا نستحق الحياة .. نحن
لا نستحق الحياة ياسهيلة وأولى بنا أن ندفن
انفسنا في البالقعات ..

(تبدأ الستارة بالهبوط خلال
المقاطع الأخيرة من كلام علاء وقد
بدأ نحيبه بتعالي) -ستار الختام -

صناع



أرداش الحوشي المعاصر

مبيعات المحينة

تعرفني

معارف من خراف

فم سوك المحينة

أرداسه ، الحوشى المعاصر

إدوارد الخراط

- من بلدتنا ، قلعة الاشباح تقطن الطرقات
- من بلدتنا ، يمتزج القطران بأشعة الشمس
- وتعتبر الأقماع سماء المنفى
- سافر المصعد قاء ولم يتركوا وراءهم الا الذكريات .

هكذا غنى أرداسه ، العراق الأروى ، العالم الذي جعل على الإنسانية
العانة مدبرة الباريسى الذى عاصه وأحب وعلم وتعلم من قرب .
وهرأتوه من كاليفورنيا يعرب من تينة لهجرة الأفيير ، قد عرف المناسن ،
وعل الغربة الإنسانية التى تشى بما لوكانت ليست نقل غربة بغدادية ،
من أضياف غربة سرفية ، لكنها ليست دجلة لائية ، من عالم التشكيلين
وفى الجار يكونه قتيما ، وفى لوكاه من المنفى فليس فيه نفس بل فيه
تأنيده لقيم تشكيلية لا يمكنه إنكارها .

أشباح القعة عنده ليست تهويمات فيال ، فقط ، بل هي
أيضا عضوية لا لدونة الجسوم المتقطعة ، هذرات هيدانية
مكونة ما زلت تحتزم دماها الوردية وظلمات لولايها الزرقاء .
لا تريد شغوف أرداسه ، بل ، أنه تحكي "الواقع" فهو شغوف

واجتهدوا. وشكروا نبيهم اذ نبشروا، الحياة تنجس به كل مآثم اللوعة
 كل فلوها الحمد كل انشواهم هذه الموع التي لا تنجس الى ارفة من ينق
 منافعها، في الخلق والجسيم ومجينة المزمعة المأكلة، والزهفر الأكلهيب،
 والاهمر المذهب، والاسود الأصهم أو الذهب أو الاظفر المصراع.
 ليست شخوصه انسانية خالصة، هي ايات صغرة،
 اذ رجال مخور، تقيم في ارضهم كائنات ارضهم الحكم رده انه تكونه تماثا،
 تفتتات الارذان السوية بالينسجي الفاع تتناوب من هذه
 الارضة - مع سواد يملس يتغير به اهل ابيهم وكلش مفتوح.
 مفرقة نورس شبة انسان ينحدر في سائر مكنة
 فوده قاعة فليس كالمه استالوات تقوى، الخراف سيقاه مبتورة بغير افضان
 حولات انشوية لا رؤوس غير ايه، تلوينات فاضلة مستيرة فيما مضى
 اسودن مهيب، انشوية قوية تقبلة في اذنيها لجملة لذة ممزجة باشتوا
 ولستية، اياما اش صرفات شقفية وتلت في سوابق مكنة.
 قاعة مظلمة مملوءة تجر على ارضية سوداء مظللة، صل
 صر بعل شانه يرمع رأسا مشاكلا سبعة، ارفعاً سبعة،
 لا يقبل بشيء، ولا يعنوش، صل في دماثة سوداء، ام تعلو
 مقبر في المصمم، وشفر في مصف منكمه؟ هي اساسا فلوهم شليل.

ألم يكن في هذا التفرقة تذبذباً واستغراباً مثيراً وفاجعاً لما حدث به
ذلك للعلماء القديم القيم ؟

ومع ذلك فإن راسم يستطيع أنه يلهمنا بشئ كأنه رومانسية
معدنة ، كأنه رقيقه ويشغري ومثلهم ، بألوانه الزرقاء ، البغضاء العفراء البغضاء
التي تسمى في أفرانها ففقر لا زورقة مملوكة وبعبدة العبدن ، هذه البغضاء
التي لا نرى منها غير راسم أسبق وشعرها المنسدل تطعنا ظمراً وحرقاً
عنا . تباركها .

هـ انه ما يلفتني هو الشقة المروج في الأوسياء
وليس في كل عالم أراسم الأوجح ، على استوى استكملت
أولاً وأساساً ، ولكنه على الاستوى الرديوي .

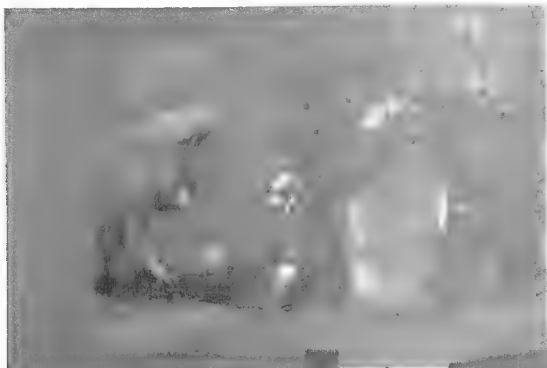
هذه هي صفة - وبعيداً فاقية ، بعيداً عنها تأثر التكنولوجيا وعنه
العورة للنوستالجي ، فهو " بعدة فاني " - ليست عنده هذه سنة التجريد
والصافية ولا تباين الصور التأثيرين ولا جفاف الصراخ الشكوبية . هذا
فانه أقرب إلى الموشية بحكمتهم إذا نقضنا الموشية في فجاج سياتا
المتاخرين . هو شئ معاصر إزبه . أنتقد أنه لو كان له جوداً به بعينه
بهم ظهر أشتيا الآدم لا استطاع أنه بينهم - وأنه يعرف عدني - ما يفعل أراسم
هو ليس ورشته بل صوته المحدث ، الحرارة الوعائية وردي المنق

إلى رافل النفس المقتومة الأضواء.

ليس عندنا رأسه مركزاً نعطى واحد للوجه، ليس ثم بؤرة
معدة متكررة، بل تقترع اللوحة مدارها وبؤرتها مركزها انصباب كل
قوة، وتجد قوازيها - غير سافر وغير تفرق عنه - بين القيم التثليزية،
فد يكون قوازيها أحياناً ولكن في الغالب استاءة فنن يقدم على
التميز فيه يستمد موسيقاه من انبجاعات الكتل غير المستطعة
وترائب التجيمات السجواء التي يكمل انبجاطها مستر.
ليس عندنا البؤرة الأولية لكنه رؤاه تأتينا بمنزلة
تشكيلية حجت.

• رِسْتِ سَلَامَةِ عَابِرَةٍ ، رِسْتِ طَيِّبَةٍ مُلَاحِظَةٍ
 • رِسْتِ مُرَاقِبِ لِحَاظَةِ مَلَقَةِ مَعْلُومِ السُّطِّ
 • مَثَلُ كَلْبٍ مَعْمُورٍ
 • رِسْتِ اِنْسَانٍ وَاعِلٍ وَرِسْتِ اِلَهِي اِنْسَانٍ اَرِيفٍ
 • وَرِسْتِ مَحْبُوبَةٍ اَكْبَرِ اَرْحَمِ قَسَائِدِ ؟
 فَمِنْ مَتَمِّ اِلَافَةِ - اَبَدًا - مِنْ مَثَلِ هَذَا اَلِشَّيْءِ ؟
 اِلَّا بِقُوَّةِ اَلْفَنِّ ، وَرِسْتِهِ ، رَجَاءِ .



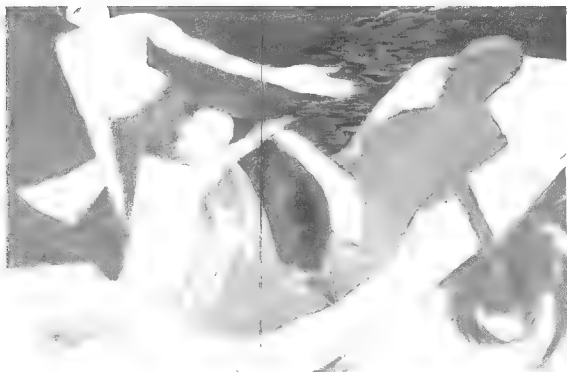


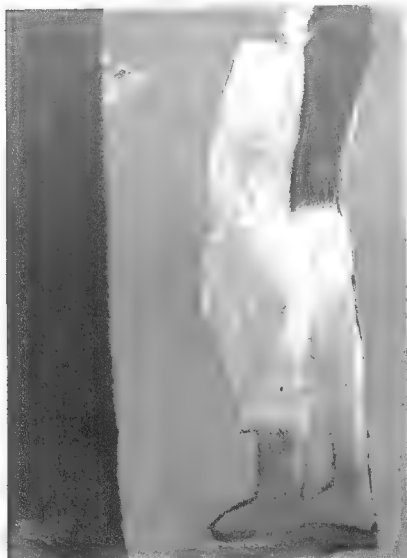
تحت سما مفتوحة
كلن يقف أمامك كقوس
قزح
رفى عنيه الطمانينة

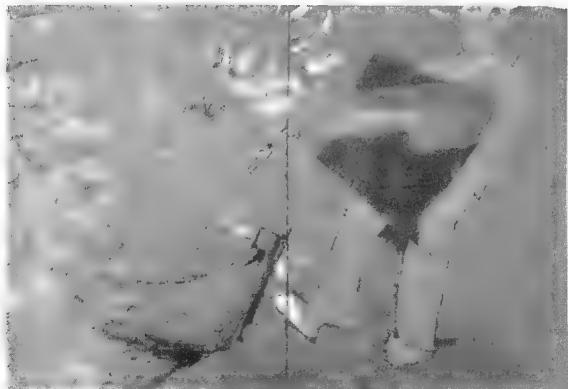




كل مدينة جديدة
بحث لي
عذرا، مباحة
كنت أنا أميرها وبلا قناع
أمد يدي
إلى القطعة الأكثر طراوة
بأقصاها بألف حياة







أرداش : الرسام شاعرا

وشاعرية ارداش هي في أنه يكتب الشعر كما لا يكتبه إلا رسام لا يغمض له جفن . فهو يقظ أبداً ، يتسقط الكلمات بالعين ، لا بالذهن ، فيقذفها صورا ، لا جملاً ، وتتناثر المعاني في كل صوب ، وتراها العين في نشارها وتجمعها في اضطراب كاضطراب العلم .

شاعريته هي في أنه يكتب الشعر كما يخشى أي شاعر أن يكتبه ، أو كما يتمنى لو أنه يستطيع أن يكتبه . لا تنسيق ، لا تناغم ، لا منطق ، حيث الاعتماد في معظمه على الشرر الذي ينطلق من قرح الأضداد .

إنها الشاعرية التي تنتعش ببروعة المستحيل . فهو كما يقول ، يستطيع أن يرسم الغيوم والطيور ، السفن واليخان ، يرسم الأرض والأمطار والمناجم — ولكنه لا يعرف كيف يرسم ملامح الوجه الذي يجب لأنه المستحيل. الذي يعنى كل فن ويستحث الأصعب من كل فن .

رائع أن يكتب الرسام شعراً ، فهذه المسرحيات الشاسعة من الألوان ، هذه القماشات المائلة فضاءات الجدران بشخصها ورموزها وغوامضها ، هذه كلها لم تكف أرداش القول ما يريد أن يقول . وكان لابد له من الكلمة ، المنقذ الأخير حتى إن اتقن الضريعات اللونية العريضة في فسحات لوحات لعل ما من حرية في تجرية الانسان تساوى التعامل معها انطلاقاً ونشوة وجراًة .

الكلمة ، هذه السريّة الغاوية ، هذه الشرسة الناعمة . هذه الملوحة أبداً بصور تتوالد ، وتنشط ، وتنشظى إلى ما لا نهاية . ومن هنا ، عشق الرسام لها ، حين يجدها تأتيه بصور أخرى تعجز عنها الريشة ، حتى ميكيلانجلو ، الذي طوح الخط واللون والحجر كما لم يطوّه إنسان ، وجد أن لا بد له من أن يكتب قصائد ملجؤ الآخر ، منقذته الأخيرة ، من عذابات لجاجة التعبير .

وفي طرقات المدن ، في حدائقها في ضبابياتها في لهيبها ،
هو دائماً مع ذلك « الطير الأبيض ذو الشفاه العريضة » ،
تلك المخلوقة التي يشعرها في كل ساعة بأنه وإياها تائران
في أرض حرققتها الشمس ، حيث هما أيضاً يحرقان عبثاً ،
مع الأزهار .

والزهرة فراشة ضائعة في الطرقات .

أهـمـس ونـيـد هـنـا ، لم صراخ مكتوم ؟ لا يأس هنا ،
ولكن أيضاً ، لا أمل ولا شيء يبقى هنا ، إلا الشعر
والآسى ، حيث الزمن هارب ، لا يستكين . يسرق ،
ويهرب ، والشاعر هو « عاشق هذا الزمن » ، محاولاً
الإمسك بالطير الأبيض مرة أخرى .

رائع أن يمسك أرداش بلحظات العشق الهاربة ، عن
طريق الكلمة ، كما حاول أن يمسك بها عن طريق
الصورة ، وهو دائماً في متاهات الغربة ، متاهات الحنين إلى
نبله الأول — أيام كان معنا في الخمسينيات ، فتى أصغرنا
سناً في « جماعة بغداد » ، ومليئاً مثلنا برؤى المستقبل .

وهذا سر من أسرار العشق . وهو عند أرداش عشق دائم ،
جريح ، ساخر من نفسه ، لا يبالي ولا يهوى ، أسمر
المفارقات المستمرة التي تجعله يرى أحلاماً ، وهو الذي لم
يحلم قطيائتي الشيء بصورة ، ليندرج في سياق غير
متوقع ، فتتجدد صدمة الألم ، وتتكرر بها لعنة العشق .

ما أبسط هذه اللغة ! ولكن ما أكثف دلالاتها
وإيهاماتها !

الصدالة ، الحب ، الشهوة : الاتصال دوماً ، جسدي
ودرمياً ضبابياً . فالتجربة آتية وفيزيائية ، غير أنها في
ومضة واحدة تتحول إلى غمام أبدي : إنها تراوح اللذة
والذكرى في غيبوبة الشعر .

هذا الذي يرى المدينة « غداً مباحة » —
مستباحة ؟ — هذا الذي يحاور أحجارها ، وإبوابها
الوحشية ، ويقرأ رسائل الأحباب على مصاطب شوارعها :
يرى نفسه أميرها ، وإذا هو « محارب من خزف » في
سيرك المدينة . إنه المهرج الذي يصور الأحزان ضحكة
للآخرين .



ليجف ريق البحر
نص السويدي

سيف مبركة الذهب

ناصر الخالدي

غوايات الظل

الذكور عبد السلام المنسي

قضية البنيوية
دراسة ونساج

عبد الله حسن فتحي
مؤلف - د. طارق مصطفى الهادي

عمارة الفقراء



حصاد الإبداع لعام ١٩٩١

حين خططت (إبداع) لهذا الملف ، كانت تضع في اعتبارها حقيقة ناصعة ، هي أننا لن نستطيع أن نمضي في تحقيق مانصبو إليه ، بدون أن نقف لننظر إلى ماحققناه ؛ ليست هذه الوقفة إذن مجرد الرصد أو الإحصاء ، لكنها نظرة تعتمد التقدير وتهدف إلى التقويم .

عهدت (إبداع) بهذه الوقفة التقويمية ، إلى مجموعة من المتخصصين ، ومعظمهم من الكتاب الشباب القادرين على دأب المتابعة الحاضرين في الساحة الثقافية ، وقد كتب كل منهم ماكتب انطلاقاً من هذه النظرة النقدية ، ولعل هذا هو السبب في أن شيئاً من عدم الرضا عما تحقق ، يسرى في أغلب هذه المتابعات ؛ وعلى أية حال ، فإن كل كاتب يتحمل مسئولية تقديره لحصاد النشاط الذي كتب عنه . ليس هذا متصللاً من (إبداع) عما وصل إليه الكتاب من نتائج ، ولكنها ملحوظة عامة نسوقها حول تأكيد نسبية هذه النتائج وقابليتها للنقاش ، خاصة أن هناك أنشطة وإصدارات كثيرة منسية ، فلم يكتب أحد مثلاً عن كتب النقد التي صدرت ، ومن بينها كتب مهمة نذكر منها كتاب د . « شعري عيك » حول النقد والفلسفة ، وكتاب د . « مصطفى ناصف » حول الشعر القديم ، وكتاب د . « عيد السلام المسدي » عن (قضية البيروني : دراسات ونماذج) ، وكتاب « عبد الرحمن أبي عوف » عن (يوسف إدريس) . صدر كتاب د . « المسدي » عن (دار أمية) التونسية ، وصدرت الكتب الأخرى عن دور نشر مختلفة في القاهرة ، وليس هذا بتقويم أو تزكية ، ولكنه تذكير ، ويصدق على القصة القصيرة ماصدق على النقد .

وفي مجال الترجمة ، لم تشر « أسيرة رمزي » إلى كتاب بارز الأهمية ، هو كتاب (عمارة القراء) ، للمهندس العيقرى الراحل (د حسن فتحي) ، وقد ترجمه د . « مصطفى فهمي » ؛ كما لم تشر أيضاً إلى الرواية التي نشرتها (دار الهلال) للأديبة الأفريقية الحاصلة على جائزة « نوبل » للعام الماضي « تادين جورديم » . والأمر نفسه يصدق على الشعر ، فهناك دواوين عديدة لم يرد ذكرها ، خاصة تلك التي صدرت في الدول العربية الأخرى .

قلنا إننا لم نرم إلى الإحصاء ولا إلى الرصد ، فإذا حقق الملف الفرض الأساسي من هذه الوقفة النقدية ، سيكون له أدنى الدور المطلوب .

(التحرير)

عام واحد واتجاهات شعرية متعددة

إن أول ما يلاحظ القارئ وهو ينش في ذاكرة الشعر من خلال مطالعة أبرز الدواوين التي صدرت عام ١٩٩١ هو تباين الاتجاهات الإبداعية المطروحة في الساحة الشعرية ، حيث يمكن تقسيم هذا التباين إلى شقين الأول : داخل المتحور داخل قصيدة التفعيلة ذاتها ، والآخر خارجي يتمثل في تباينها مع قصيدة النثر بوصفها وأغداً جديداً لا يعدم الصراع الداخلي بين جنباتة أيضاً .

وربما كان من قبيل المغاربة أن يتمكن القارئ من رصد مجموعة اتجاهات شعرية متباينة في هذا العام الفقير الذي لا يتجاوز عدد الدواوين

البارزة التي صدرت خلاله ثمانية دواوين ، كتبها سبعة شعراء فقط . وإذا كانت هذه المغاربة تنفي بلمح سلبى يتمثل في شيوع نوع من الاضطراب في الساحة الشعرية ، فإنها تنفي في ذات اللحظة بلمح آخر إيجابى يتمثل في وضوح بصمة صوت كل شاعر من هؤلاء الشعراء ، وإن كان هذا التقرد - في ذاته - لا يعنى ارتفاع قيمة الشاعر الفنية من جهة ، ولا يعنى تساوى كل هذه المجموعة من الشعراء في المستوى الفني من جهة أخرى ، فليس كل ما يلصق ذهياً ، وربما كان الجنون هو أقصى درجات التقرد .

وتتمثل أبرز النصوص الشعرية التي صدرت عام ١٩٩١ في الدواوين التالية :

طارق الشمس : محمد مهران
السيد
أحاديث جانبية : محمد سليمان
أصل كلنا
مرآة للآلة : أمجد ريان
قبر لينتفض : محمد عيد إبراهيم
الجسد عالق بمشيمة حب :
علاء خالد

هراسف الجهم : أسامة
الدناصوى
ذاكرة القروى : هشام قشطة

يقدم مهران في ديوانه « طائر

الشمس ، الذى يقع فى دائرة شعر
التفعيلة نمطاً إبداعياً يخازن انخيازاً
تاماً إلى جانب الوعى ، فهو شاعر
» يكتب القصيدة « :

بيروت هذا عرسك المفضل ، مكى
على شجر
الصنوبر مشربى فى الضفائر،
رقصت على إيقاعه كل الصبغيا ،
وانتشت بازمو
القردة البيرانز
غنت شحارير البقاع نشيدها المشحون
بالبازمو
فى نطق الحراسة .. للغرائب والمكافى
والأرام والعمائر

يأبىك الصمراء ، مكى بالكمبوب ..
فصيح توفيق
الخيانة واحرقى .. صدك الاصاغر
فمضى لهب على وجوه الشمس .. إلى
بلدى .. البشائر ؟!

فعل مستوى المضمون يلاحظ
القارئ وجود فكرة واضحة للنص
لا يلفها الغموض ، كما يلاحظ وجود
رابط موضوعى منطقي بين أطراف
الصورة الواحدة أولاً ، وبين كل
صورة وأخرى ثانياً .

وعلى مستوى الشكل يلاحظ أن
الشاعر يتحكم فى قافية القصيدة
المتواترة فى نهاية كل سطر والتي
تتمثل فى السراء الساكنة والف

التأسيس التى تسبقها ، بل إنه يحمل
نفسه مشقة لزيم ما لا يلزم أحياناً
حيث يكرر حرف الهمزة بوصفه
دخيلاً فى ثلاثة سطور من خمسة .

فمهران السيد يبدع قصيدة
وأعية على مستوى الموقف وعلى
مستوى الأداء الشعري ، فهو يتحكم
فى القصيدة ويكتبها كتابة لا مجال
فيها للإبداع المصادر عن دائرة
اللاوعى ، إنه يكتب النص وكتسا
عينية على المتلقى ، ويسعد أنه يكون
المعنى لديه قريباً يصل إلى كل قارئ
للشعر .

أما الشاعر محمد سليمان فيقدم
فى ديوانه « أحاديث جانبية » الذى
يقع فى دائرة شعر التفعيلة أيضاً نمطاً
إبداعياً مختلفاً عما قدمه مهران ، فهو
شاعر « يكتب القصيدة ويكتبه فى
أن » ، حيث يقدم فى قصيدته وسطاً
ذهيباً بين الوعى واللاوعى ، فعلا قته
بالواقع تتمثل فى أنه يعبر به عنه فى
بنية فنية يمد فيها تشكيل الواقع من
خلال ذاته ، حيث يصنع عوالم
خاصة يتقوى تفاصيلها الصغيرة :

سقطت شجرة
كان الصطر إلى جانبها وهلات الماء ،
وكان الرب يحرق من شرفاته ،
يلتصق فى الألواح ،
وعنت صبياً ..

مشغولاً بصراخات الخبز
ومنذوراً للعصف ،
رايت امرأة تدلق من فتحتها النهر
وتلقد فى الحناء
غلاماً يمسك حبل الشهوة
رجلاً يبحث عن أوله ... ،
يحمل بيتاً فى عينيهِ ويجبو نحو فضاء
الرحمة ،
كانوا .. تحت عمود الليل يلكون
المصرية ،
يتكفون على اقدام الرعب ،
يلمون أصابعهم من حلقات النار ،
ويرتحلون إلى جهة فى القلب
فالسقارىء يلاحظ أن معنى
القصيدة ليس متجلياً فى السطور بل
كامناً فى فضاء النص الشعري وقابلاً
لتعدد الدلالة ، كما يلاحظ أن الرابط
بين عناصر الصورة الواحدة رابط
رمزى ، وأن الرابط بين كل صورة
وأخرى رابط شعورى ، وأن القصيدة
شديدة التماسك والالتصام بحيث
يصعب فهمها دون قراءتها متكاملة .
ويتوأكب هذا التماسك مع الطرح
الشكل المتمثل فى التدوير العريض ،
وفى عدم تقطيع قصائد الديوان إلى
حركات منفصلة تحمل أرقاماً
مستقلة ، وفى عدم الاعتماد بتواتر
القافية .
فقد أقام محمد سليمان فى هذا
الديوان توازناً إبداعياً بين الوعى

واللاوعي ، واستطاع عن طريق هذا التوازن أن يخلق علماً فنياً موازياً للواقع ، لا يتقاطع مع قواعد الفن عن طريق المباشرة الفجة ، ولا يتقاطع مع المنطق عن طريق الانغلاق التام .

وإذا كان محمد مهزبان السيد شاعر يكتب القصيدة ، ومحمد سليمان شاعر يكتب القصيدة وتكتبه ، فإن أمجد ريان شاعر تكتبه القصيدة .

والمقصود بهذا التعبير أنه يترك عنان قصيدته تماماً لللاوعي ، فقصيدته هي قصيدة الحالة ، فهو يعبر بذاته عن الواقع حيث يرى العالم في مرآة ذاته ويحوّله إلى انعكاسات نفسية داخلية :

— هل لاني أعزف هاجس
اكتشف الزمن الذي يتوارى

لهذا كان من الطبيعي أن يلاحظ القارئ نشاط دور الذاكرة في مثل هذا النوع من الشعر ، فهي « ذاكرة مسعورة » كما يحلو للشاعر ذاته أن يسميها في أكثر من نص :

— وابتدى للذاكرة المسعورة عشاً
— الحريف الجعرة يشارجج في الذاكرة المسعورة

— يلتفون على ذاكرتي المسعورة بالإطلال
المستونة

— والذاكرة المسعورة تترجرج في يقظتها

وإذا كان حديث الشاعر عن ذاكرة الحلم « افتحوا باب الحقول في ذاكرة الحلم » يعد أمراً قريباً إلى المنطق نظراً لانتفاء الحلم إلى دائسة التصورات ، فإن إيمان الشاعر العميق بقدرة الذاكرة يجعله يؤمن بإمكانية حلولها في الجماد أيضاً :

— وأصعد في ذاكرة البيوت

— وشوارع غابت في ذاكرة الدم
— يلجج بحدراً في ذاكرة الأصداغ

وإذا كان من المنطقي أن تتعلق الذاكرة بالماضي :

— كنت ندى النهر الأنثى في ذاكرتي

فإن أمجد ريان لا يكتب بهذا القدر ، بل يمنح الذاكرة بعداً سردياً يجعلها تهيم على الحاضر :

— ذاكرة تنهض فينا الآن

ويجعلها تهيم على المستقبل أيضاً :

— تخبز ذاكرة للمستقبل

— الذاكرة تكتب بكر

— هل ذاكرة تنهض لزمان المعجزة البكر ؟

إن هذه الذاكرة السردية تملك قدرة متعالية تمكنها من إدراك ما لا يدرك العقل ، فوعي الذاكرة عند

أمجد ريان يعلى فوق الفرق الوعى الأرضى ويمس أطراف السماء :

— ذاكرة تنهض فوق الحزن الأرضى

— تحت الضفة السماوية في أطراف الذاكرة

ولما كان وعي هذه الذاكرة أشبه ما يكون بالوعى اللادنى ، كان « الفيض » هو وسيلة تلقيها :

— افرا فيضاً

— امس الفيض

ولما كان الشاعر يترك العنان لذاكرته عند كتابة قصائده ، كان « الفيض » أيضاً هو وسيلة التعبير الصادر عن هذه الذاكرة :

— والحرف فيض

فأمجد ريان شاعر يحس بأنه « يمتلك التضاريس الخفية » ، وبأن « الحلم يأخذه إلى حضرته » ، لهذا فهو لا يدرى تماماً ماذا يحدث داخله عند كتابة القصيدة :

ما الذي يحدث في روحي خفيماً ؟

هل اكتمل يوسوك ؟

هل حدود الملمح تكس ضلعك ؟

هل النور العلقى يلوح لك ؟

ما الذي يحدث في روحي خفيماً ؟

وعلى الرغم من أن العالم الشعري لأمجد ريان عالم غامض ومغلق ، فإنه عالم محدود وغير قابل لتعدد الدلالة في نفس الوقت !

فهو عالم غامض ومغلق لأنه يعكس في مجمله ذات الشاعر الغامضة المخلقة أكثر مما يعكس

صورة الواقع المنعكسة في مرآة هذه الذات ، وغالباً ما تكون هذه الصورة المنعكسة مباشرة للغاية :

اغنى للأطفال الذين يتحملون عبء
ديون العالم الثالث ، ويموتون
جوعاً بلا برلمانات ..
ولا مربيات للأطفال ..

وهو عالم محدود لأن ثمة مجموعة ثابتة من المفردات الرموز تتكرر داخله بمعدلات عالية ، مثل كلمة « الذاكرة » التي سبقَت الإشارة إليها وكلمات « التوتياء - الخريف - النحاس - الكسبي » على سبيل المثال .

إل أن أمر التكرار يتعدى حدود المفردات الرموز إلى دائرة التراكيب مثل استخدامه لـ « الوشم الليلي » أربع مرات ، ولـ « خبز الشمس » ثلاث مرات ، ولـ « الاهداب الشمسية » مرتين ، ولـ « الحراس الكاريكاتوريين » مرتين ، وذلك في نصوص مختلفة من الديوانين .

كما يشمل التكرار دائرة الصور أيضاً ، حيث يقول على سبيل المثال في ديوان « أمس كائنات » :

— في النخلة التي تنظر لنفسها
ويقول في ديوان « مرآة للآهة » :
— وانقلب نخلًا ينقشر في النور

أما عدم قابلية نصوص أمجد ريان لتعدد الدلالة فينبغي من ثبات مبدول الرمز في مواطن تكراره المتعددة داخل القصائد المختلفة ، مثل مبدول « الحناء » التي تتجلى بوصفها رمزاً للآمل المشرق في النصوص كافة :

— لا تقش عن وردة حناء
— مفضل من حناء في كلي
— ثم اغرقها في الحناء
— في اللحج العلي الحناوي
— أنادي بنض الاسطخ ونهارات الحناء
— أراجع الحناء تبعثرت
— وكنت طفلة من حناء

وكذلك الحال مع رمز « النرجس » الذي يحمل ذات الدلول في القصائد كلها :

— احرس سنبله النرجس
— تملكه صك النرجس
— واغني شجقاً يتوضأ في زين النرجس
— لقد فات زين النرجس

وعلى هذا فإن تتبع رموز أمجد ريان في قصائده المتعددة يكشف عدم تنوع هذه الرموز من جهة ، وثبات مدلولها من جهة أخرى .

ويبدو أن تكرار أمجد ريان لنفسه بهذه الصورة اللافتة أمر لا يشغله ، فكل ما يعنيه هو الاسترسال في التعبير الصادق عن تيار وعيه

الباطن ، أو بالأحرى الاسترسال في التعبير عن لابعيه ، فهو شاعر ينظر داخله فقط ولا ينظر خارجه قط .

أما ديوان محمد عيد إبراهيم « قبر لينقضي » فيتفق مع ديوانى أمجد ريان في الاعتماد على النثر في كتابة القصيدة ، لكنه إذا كان أمجد ريان يعتمد في كتابة قصائده على لابعيه حقاً ، فإن محمد عيد يحفر قصائده حفرًا يرمي متقد ويريد إليهم القارئ بأنها قصائد عفوية صادرة عن لابعيه ، فهو يشتم العالم بوعى شديد ، ويظهر هذا واضحاً بداية من مقدمة الديوان :

تمت الاوراق
تمشى
عصفورة من خراب
تنذبه
صالحاً حتمى
تخريف على شفتين
سلام مع الوحدة

وقد يتسأل القارئ أى وحدة هذه ؟

هى طبيعة الحال ليست الوحدة الموضوعية التي صادفتنا في قصائد مهرا ، ولا الوحدة الشعرية التي صادفتنا في قصائد محمد سليمان ، ولا وحدة تيار اللاشعور المسترسل التي صادفتنا في قصائد أمجد ريان ،

قصائد هذا الديوان تحتوي على وحدات متلاحقة منفصلة يصعب على القارئ إيجاد رابط لها ، والشاعر يصر دائماً على هذا التهشيم .

فأنت لا تصرف من أين أتى الشاعر بعنوان الديوان ، فلا هو عنوان جامع شامل لقصائده ، ولا هو عنوان إحدى القصائد ، ولا هو أحد سطور الديوان ، وبالتالي يصعب عليك اكتشاف علاقته بالمتن .

وأنت لا تصرف لماذا يستخدم الشاعر الأعداد الإفرنجية في كتابة أرقام الصفحات وهو يكتب شعراً باللغة العربية .

وأنت لا تعرف لماذا يخرق الشاعر قواعد اللغة ويقطع الروابط بين الجمل بلا سبب واضح فيكتب السطور هكذا :

صوب العار تظل لو
الزم الصمت الفزع ، قد
وجبت الاعتاب قطع
صيدى
فلا يزالني ولا صمتك .

إن الدلالة الوحيدة التي يطرحها هذا الديوان هي الإصرار على تهشيم المؤلف ، ولا عيب في ذلك إذا كانت وسيلة للهدم الفنية ، وكان الشاعر يصطنع لنفسه أسلوباً خاصاً في

الربط بين عناصر قصيدته ، لكنني أعترف بأنني واحد من القراء الذين عجزوا عن اكتشاف ذلك الرابط المفقود في قصائد هذا الديوان ، وربما أدركه غيري .

أما ديوان علاء خالد « الجسد علق بمشينة حبر » فيقع في إطار قصيدة النثر أيضاً ، وإن كان أبرز ما يلاحظه القارئ على هذا الديوان هو طول جملة وإحكام العلاقة بينها بصورة تجعل نصومه تبدو في كثير من مواضعها أقرب إلى النسيج القصصي منها إلى النسيج الشعري ، وذلك مثل قوله :

« ومع الزمن تتضائل خبرة اليد في عتق المناسبات الصغيرة في حضورها القاهر ، ومن حركة الصليب على قاعدته ، ويدورانه الألاه بحثاً عنى .

ويبقى جسدي هو المصدر الزهيب للعقوبة في عالم كله ماء من تحت ، وكله أثم من فوق ، وبينهما ينفصل الجرح عن الجسد كمرآة له ، والزهور عن الهواء المعتقل بكثافة الصدر » .

أما الشاعر أسامة الدناصورى فيقدم في ديوانه « حراشف الجهم » قصائد نثر تعتمد في كتابتها على قدر كبير من الوعي ، وتعتمد في الربط بين عناصرها على قدر كبير من المنطقية ،

بحيث لا يجد القارئ صعوبة تذكر في إدراك دلالة نصوصها :

وانت ..

ماذا حل بك أينما الأرض ؟

أكان قلهون اعظم شأننا متى ؟

ميدى يا أم

اجر فينى بعف ..

لجوك الطلح بلعفن الراقق .

أما الشاعر هشام قسطله فيقدم في القسم الأول من ديوانه « ذاكرة القري » قصائد التفعيلة ، ويقدم في القسم الآخر منه قصائد النثر . وكلا النوعين يشتركان في النسق البنائي الذي لا يعتمد على طرافة تركيب عناصر الصورة المفردة ، بل يعتمد في دهشته الفنية على أسلوب تنضيد الصور إلى جوار بعضها .

كما يشترك كلا النوعين أيضاً على المستوى الموضوعي في التعبير عن مشكلة الشاعر الرئيسية التي تتمثل في أنه على الرغم من تسميحه في أكثر من موضع يرفض « الطين » بوصفه رمزاً للقرية ، ووقوفه إلى جوار « النار » بوصفها رمزاً للتسرد على ما فيها من معتقدات وأفكار ، فإنه في حقيقة الأمر مازال معززاً يحلم بالتصالح بين ثقافته التي اختارها وبين جذوره التي ينتمى إليها :

اصيروا إل وقت يخلقه بملرى
لاخط ذاكرة
تؤاخي بين نطقتي ودارى

وهكذا يرى القرىء أن كل ديوان
من الدواوين التى صدرت عام ١٩٩١
يكاد يمسح فى طريق مستقل عن غيره

من الدواوين التى صدرت معه فى
نفسى العام ، فهل هى الفوضى أم
التفرد ؟

فى أعدادنا القادمة

تقرأ أشعارا لهؤلاء

عبد المنعم رمضان	سيف الرجبى	المسيد محمد الخميسى
حلمى سالم	شوقى شفيق	إحمد زيزور
محمد القيسى	محمد سليمان	محمد بدوى
محمد عبد الوهاب السعيد	سعدى يوسف	عبد الكريم الرازحى
إحمد اسماعيل		عبد العظيم ناجى

الرواية المصرية

ممتازا بالطريقة نفسها . لقد تجاوزت
مأزق الخيار العقيم بين النماذج
الاجتماعية الجاهزة (الكناثية) ،
والنماذج الاصلية الجاهزة النفسية
والاسطورية (الاستعارية) .

إن « خالتي صافية والديع ، تبدو
من حيث سطحها رواية تاريخية
اجتماعية ، تسترجع علاقات فترة
انقضت ، ولكنها لا تحثى كثيرا او
قليل يبرز المثرات الاجتماعية
والاقتصادية في تكوين الشخصيات ،
ولا تصور بيئة مصددة العلاقات
الطبقية للخانقة التي تتطلب تغييراً
وتنجب شخصيات تعمل على هذا
التغيير . وما اقل الاوصاف
التصيلية والرسالات التبشيرية

المميزة ، لتتحول إلى قص شعري .
ولكن قطاف هذا العام في معظمه يتابع
بعث الرواية المصرية على ارضها
الفنية الاصلية ، حيث احتضنت
قممها السالفة التي عرفت الطريق إلى
الإقرار المالى ، الأسئلة المحورية
لبناء الشخصية الإنسانية (فردية
الطبقة الوسطى على الاغلب ، داخل
الوضع الاجتماعى الشامل (او
بالأحرى الصورة المتخيلة عموما
لكلية الحياة) .

ولم تعد الرواية المصرية في مفترق
الطرق بين واقعية تقليدية تقدم
واقعا موحدا مفترضا ، وحداثة
كلاسيكية تقتصر تقنيات الشعر
الحديث لتصوير واقعا نفسيا فرديا

كان حصاد عام ١٩٩١ من
الروايات وغيرها ، وكانت بعض سنابله
ذهبية مثاقفة ، «وتجىء خالتي صافية
والديع لبهاء طاهر في مقدمة الروايات
من حيث ما لاقته من تقدير واهتمام ،
وينتهى العام بصدير البليدة الأخرى
لإبراهيم عبد المجيد في صمت ،
بالرغم من قيمتها الفنية الكبيرة .
وتتوالى الأعمال الممتازة مع مطلع
العام الجديد لكي تثلب الرواية إلى
الصدارة بين الأجناس الأدبية من
حيث غزارة الإنتاج وارتباك الافاق
الجديدة .

ولقد سبق أن أُعلن موت الرواية
مرارا ، كما تتردد الآن اصدااء
الدعوة إلى إقحامها سماتها النوعية

فهي . بل إن السرد يتضمن الإقرار
بجزء الشخصيات عن السيطرة على
الواقع . ويبدو البطل مهزوما فهناك
صدوع في الواقع وصدوع في نفوس
الشخصيات وصدوع في روح
الكاتب . ويؤكد الكاتب أن العودة إلى
عالم الطفولة أو أن يكون الراوى طفلا
أو صبيا ترتبط عنده ، وعند آخرين ،
بمحاكمة الماضي والحاضر معا ، عن
طريق العودة إلى التاريخ الحقيقي أو
الأسطوري ، «عودة إلى التاريخ
«القديم» والواقع المعاصر معا ،
لبحث عن «جوهر» مصر النقي »

وتستذكر رواية «حكاية شوقي»
لأحمد الشبيخ و «اولنا ولده لخيري
شلبى في بعض الملامح العامة ، مع
اتجاه خالصي صفيية والديسر .
فالروايات الثلاث تصور حركة الحياة
الفعلية ، ولا تقوم بتشريح جثة
المجتمع . تصور مصدق الحياة أو
بتعبير بهاء طاهر غير الموفق جوهرة
مصر النقي (فلسنا إزاء عنصر واحد
بل شبكة علاقات متناقضة متغيرة)

وعلى الرغم من غياب الأبطال
الإيجابيين المثاليين ، فإن الروايات
الثلاث لا تأخذ مجتمعا باعتبارها
واقعا مسلما به ، فهي ليس مستقرا ،
ولا راسخا ، ويتنقل الاهتمام من
تدرجات اللون إلى مصر المجتمع

نفسه . وتتنافس الشخصيات وتشق
طريقها أو تتعثر داخل متغيرات قد
لا ندرك معناها . ولم يعد التسيج
الاجتماعي في كليته مستقرا تحت
عدسة السرد في الروايات الثلاث . بل
يتركز الاهتمام في التوترات العميقة
داخل تجارب الشخصيات تمثيلا
لنوع خاص من السلوك والشعور ، في
ارتباط ملتبس متفاوت القوة والوهن ،
بين الحياة الاجتماعية والفردية .

وقد تثير «صفيية والديسر»
السؤال : هل ظل «الواقع» واقعا ؟
هل تشبه الحياة ما ظنلنا نعتقد أنه
الحياة ؟ فالتمزق المباشر الدائم
المريح التمس بما يشبه الجو العائلي
لصدوافع شخصية «صفيية» أو
«صربي» ، وهما بطلا قصة غرام
وانتقام رهيبة لم يعد تعرفا بعيدا عن
التسائل والشكوك . ولكن الرواية
لا تهدف في المحل الأول إلى حكاية
قصة ورسم شخصيات من خلال
رواية كل المعرفة ، نشاطه مسلماته
الفكرية والأخلاقية ، ويحذرن من
الثقة في ظواهر الأمور . كما أن
السرد — على لسان صبي مثما هي
الحال مع حكاية شوقي ، واولنا
ولد . لا يفسح أى إمكان لاستخدام
الميكروسكوب السيكلوجي . ولكننا
نستطيع أن نصل من بناء التجريدية

الشاملة للقرية في انتظامها واختلالها
إلى أن كل شخصية رئيسية في الرواية
تشغل موقعين متضاربين في الوقت
نفسه . البطل يجعل خاله اليك إلى
درجة كراهية ذاته وصفيية تحب
البطل وتبغضه ، ووالد الراوى مع
القاتل والقتيل ، والواقع منقسم على
ذاته بين دعوة الثورة إلى مشاركة
الجميع ، وبين قهرها للجميع ، وإيثار
فئة ضئيلة . إن الانسجام أو التوافق
بين الأطراف في الرواية ، وهو النعمة
السائدة ، لا يغفل ضراوة الشقاق
والاختلاف ، فلمح العائلة ممزق
وأفرادها يتبادلون الطعنات القاتلة .

ويبدو «الواقع» في حكاية شوقي
متخلضا من جلده الماكوف . واقتعة
تذكره الرومانسية، وإن نعم في الرواية
بالسحر الريفي والعلاقات العضوية
الهائلة . فالرواية تفتقر الأفكار
المسبقة والصورة الجاهزة التي تخلف
الريف . وحكاية شوقي تبدأ وتنتهى
بكلمات عن صرخات الأطفال الأولى
ساعة الميلاد ، ورقصة الجنين ، عن
حلم بالخوص ، بالولد الذى ترجو
البطة ألا يكون ميحاد مولده قد فات
ليقبلها من كل العشرات بمويبيت في
القلب المجهوم بتأشير أمل . وقد يبدو
ذلك ساذجا مضموفا ، ولكن الرواية
تخلق أسطورة مبتكرة عن الخصب

والعقم والموت ، وتحول المواقع إلى طقس ؛ عن دورة حياة تلتهم التغير وأمنية الوفرة والتجدد . وذلك بطبيعة الحال من زاوية البطلة التي لا تتطابق رؤيتها المظنة مع منطق السرد (كراهية البطلة للافكار الإصلاحية)

وتتحول النظرة السياسية إلى مواقف في الحياة اليومية وصراع بين عائلتين ، ونسيج من مشاعر الملكية والسيطرة . ولصنا أمام دروب بشرية تحركها نوايا الغرائز ، بل أمام نظرة شاملة إلى عقم شديد السطوة ملتح بالدين بالدم نهم بالامتلاك ، وإثارة أوهام العطاء ولكنه في النهاية مسخ مضحك ، فالعمة الملكة التي تجسد ذلك تهيب جثتها وشرورها لأحضان أحد العبيد المهزولين ويتشابك في الرواية المهمل والحد داخل وجود يرتبط العناق فيه بالشيوخوخة والجذب والموت ، ولكنه ينتظر المولد وإحياء الموتى .

وعلى الرغم من أن الرواية تعتمد في سردها على تقنية التلاعب بالأزمنة المختلفة ، إبراز الصيرورة المتغيرة ، فما من قطعة من السرد مكتفية بذاتها داخل حقيقتها الجزئية . تخفى الرواية آلية تتابع الأحداث ، وكان ما يبدو من اضطراب الانتقالات

الزمنية ، وعرضية الأحداث ، إيماء إلى شيوع الاختلال ، وبأن الجديد لن يجرى إلا بالمزيد من هذا الاختلال ، ولكن الخطوط الموجهة التي تفرض النظام والترتيب على الفوضى الطاعرية ، وأسس تنظيم هذا العالم ، لا تمكن ملاحظتها على نحو مباشر ، بل تتطلب قراءة متأنية .

إذا انتقلنا إلى خيري شلبي وبطله الريفي الطريف الذي ينبثق عن تدهور الأوضاع في قريته ، فلن نجد شخصية مكتملة ، أو واقعا محدد . الملامح ، بل سنجد تجارب معيشة مفككة لكل منها دلالتها الخاصة ، وتقدم تنوعا من الاستبصارات النفاذة . إن هذا المتسكك الطريد يحمل هم أسرته القابعة في الريف ، فهو لم يفقد جذوره كلها . ولكنه لا يمارس أخلاقيات المجتمع المحتوم في صيفتها المظنة ، بل في واقعها الفعل . فعل الفرد أن يسعى إلى الريح لنفسه على حساب الآخرين ، وليأخذ الشيطان من يتخلف في السباق . ولكن هذا الوغد المسافر المرتحل ، دين أن يحمل في صوته شيئا من المقدسات الاجتماعية الرسمية ، يحتفظ بحبه لأمه وأخوته ، فأمه الفقيرة قد ربه على مد يده في جيب الآخرين . وربما كان

هذا البطل الهامشي بمغامراته ، وتدقيق حيويته ، وتنوع خبراته ، وتعامله مع الحياة دون مبادئ ، وغبة في اقتطاف متعها ، هو النموذج الرئيسي لموديل ١٩٩١ للنجاح ، وللشخصية الإنسانية في عالم اليوم .

وتصور الرواية وهي تطوير لرواية «البيكاريك» عند نشأة الرواية مؤلف البطل الأخلاقي الذي لا يتعدى الاهتمام بالخروج من المواقف الحرجة ، ويتدقق كبقرة ذمن المتع المتاحه . فالنزاع بين وسائل هذا البطل وغاياته هي المنازعة نفسها التي يواجهها أفراد المجتمع المحترم . كما يقول مؤرخو الشكل الروائي . ولكن الشعور الذي تثيره تلك الأعمال هو شعور تعاطف . وتبدو القاهرة الكبرى كأطلال مدينة خرافية تهدمت ، ولم يبق منها سوى أروام كالحة في النهار . كثيية في الليل ، رغم بريق الأضواء . وقد ضمن البطل لأولاده كل شيء ودأطان إلى أن مستقبل البلاد كله سيظل في أيديهم لقرون طويلة من الزمن قادمة .

هكذا انتقلنا من هذه الروايات الثلاث اللصيقة بالريف ، واجهتنا مشكلة إعادة تعريف الواقع الروائي ، وللشخصية الروائية ، داخل هذا النطاق المشترك في رواية

«حجر الخواطر» للروائي عبد الفتاح رزق .

فهى مثل ما سبقها رواية قصيرة ، تدور على الترابط المتخيل بين ما يتحلل ولم يعد قائما ، وبين ما لم يأت بعد ، وإن يكن موقعها في المدينة ومقفيها بدلا من القرية وملوكها وفلاحها . وهى كذلك لا تواجه النسيج الاجتماعي المباشر للواقع في كليته ، ولا الاسبب الاجتماعية للشخصية ، إن مجبر الخواطر تومى إلى علاقات خافتة مشوشة للإنسان ، وتصور الصراع لإنقاذ الملامح الإنسانية ، ولكنها لا تصور من العالم الخارجى إلا ما يترك اصداءه على الحياة الداخلية للبطل ، كما تضى الرواية الروتين المعتاد للحياة إضاءة خاطفة ، وهى تتجح في الفوص داخل العالم النفسى وإبراز الاستجابات النفسية بالتأواء الإنسانية فالبطل تعامل أن ترسم خريطة جديدة للطم لالجيال القادمة . إنها داخل ما يشبه السرايا الصفره ، وتقدم ذكريات فيلسوفة . امها تزوجت من بفل ، وهى تزوجت من بفل وتكرار جميل له عواقب وخيمة . البدايات والبلابة يتولد عنهما نقيضهما . أنا ارفض البفل إذن أنا العقل . توليفة افكار عظيمة

قطعة الرواية المصرية في تاريخها المجيد ، مستثمرة أفقا جديدة ، محملة بخبرات التجريب الطويلة في روايات إبراهيم عبد المجيد السابقة .

إنها تعطينا متعة الحكاية ، وبهجة الحادثة ، في نثر صاف سلس ، مهمة بالتاريخ ، ومسار الواقع ، وفي الوقت نفسه ، شديدة الوعي بذاتها الفنية . وإن نجد فيها انقساماً بين الوظيفة الجمالية والتقنوية . إنها سفر (يكسر فسكون) ، عن الجوهر العميق ، لتجربة ذاتية ، مشبكة بتجربة جيل كامل .

ولا تنف البلدة الأخرى عند تقديم حبكة مشوقة ، وشخصيات مقنعة ، وأوصاف حية ، بل تيدع نموذجاً للحياة في خيال قصصى لغوى ، وإع بكل الوسائل التى استخدمتها الرواية في تاريخها لتقصير التجربة ، وتنظيم اجزائها ، وإعادة تعريف الواقع . وتكاد أن تكون تجسيدا للقول النقدي عن أن الرواية هى حالة خاصة من تنظيم التجربة ، تنظيمها واعيا بذاته .

وفي هذا السياق تجى رواية ست الحسن والجمال لغنى غائم ، وهى تصور صناعة نجمة جميلة ، مثيرة تبعية الجمال لعلاقات وسلطات شديدة الدمامة فى اقدار فنى متميز .

تأخذ الأحسن من كل فكر . تجديد الأكل كل شيء بالسكر حتى البطاطس والسكك المشوى . تتفق مع حبيبها على إعادة تشكيل العالم . قاومت للتخلص من العيوب والتخلف والكسل والانتظار البليد باسم الصبر والتحنيط باسم الخلود عودوا إلى دائرة الزمن فقد خرجتم منها .. وبذلا من الأمر الواقع فعالمها هو المستحيل . وفي تهكم واضح أصبحت الصرية اختيار لسون الفميص ، والاحتفال بذلك ، حربة مخنوقة مكيلة .. وتسلط الرواية الضوء على السرقة باسم الاقتباس عند الكاتبات المشهور والاعتصاب باسم توارد الافكار وعلى ما هو الواقع ، وما هى الحقيقة . ثمة فقرات مبنوية منزوعة من سياقها في ملف البطلة الطبي ، تزود حياتها وتضعها تحت تصنيفات ملفقة . ألا يملك الخبراء من العلم إلا النظرات الطبية ؟

بعد ذلك تنتقل إلى مظهره عود الرواية الطويلة عند إبراهيم عبد المجيد على سبيل المثال ، في رواية البلدة الأخرى (بشاركة في ذلك خيرى شلبى صاحب المطولات بطبيعة الحال)

وتلك الرواية من الأعمال الممتازة التى تعود إلى الطريق الرئيسى الذى

وكذلك رواية « العربية الذهبية » لا تصعد إلى السماء ، لسوى بكر عن ضراوة العلاقات الأبوية وثقافتها ، وصياغتها لكل التشويهاات في شخصية المرأة . وهى تتفنن في تدخل الازمنة ، وللب الإطار القصصى لآلف ليلة وليلة .
أما مسك الختام فهو دراية أدوار

الخراط بما يثقت اسكندرية ، التى هى نسيج وحدها . ولا يعنى الفنان هنا بالتكوين التمثيلي الواقعى ، أو التصميم البنائى الروائى ، بل يضع في الحل الأول إيقاظ الكلمات ، ونظم لآلتها ، في أسلوب شعري الريفق . فالجمال المرتعش المتلغض يرتدى غلالات شبقية يلفه السحر . عالم من

الشفافية والزجاج اللغوى الملون يخضع عامصة الانتغال لحسابات إيقاعية مدروسة . وهذا السطح اللغوى لا تتحكم فيه شخصية روائية ، ولا وجهة نظر راو ، فهو مكتف بذاته ، لا تشغله إلا اعتبارات الصقل ، وهندسة التوزيع ، فنحن إزاء تراكييب بلورية فاتنة .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ هذه الدراسات :

- السيرة الذاتية في مصر
- ديسوتوفسكى وجريمة قتل الأب
- التخاص اصل الحداثة
- تجليات الحداثة
- ملف عن شعراء اللسانيين
- محنة التنوير
- الخطاب الجنسى في ألف ليلة وليلة
- دراسة في شعر سعد الحميد
- قراءة في قصص محمد المنسى قنديل
- قراءة في قصص خيرى شلبي
- كامل زميرى
- سيجموند فرويد
- عابد خزندار
- محمد عبد المطلب
- حسن طلب
- جابر عصفور
- محمد بونس
- عبد الله الفلامى
- ابراهيم فتحى
- عبد الرحمن أبو عوف

المسرح ١٩٩١

بشك والبيل بيلي با ، ولهذا أصبح نجوم مسرح القطاع الخاص ، العمال منهم والبطال ، رموزا للمسرح المصري .

وفي الوقت الذي يتدهور فيه المسرح المصري يواصل المسئولون عنه تجاهلهم لوجود عدد غير قليل من الفنانين والخبراء المصريين الذين درسوا فنون المسرح في جامعات الشرق والغرب ، وعادوا من بعثاتهم ليجدوا أنفسهم ممنوعين من العمل في المسارح التي أصبحت حكرا على أسماء بالذات ، ولهذا قنعوا بالتدريس في أكاديمية الفنون ليخرجوا للمسرح المصري الذي يسير من سيئ إلى أسوأ أجيالا من

يأخذ الفنانين والعمال الذين تدفع الدولة مرتباتهم طول العام ليطنح بهم للقطاع الخاص مسرحيات أكثر مبيوطا ، وهذا لا يهم ؛ لأن مسارح القطاع الخاص لا تهتم بفن المسرح ، بل تهتم أولا (بالفلوس) التي تتدفق عليها من جيوب هوليوديرات الانفتاح وزملائهم القادمين من الاقطار الشقيقة .

والدهش أن يتحول تليفزيون الدولة إلى معطن بالجلسان عن مسرحيات القطاع الخاص التي يقدم منها مسرحية كل أسبوع لا معنى لها إلا أنها إعلان منتظم يستمر عدة ساعات ويحول المشاهدین جميعا إلى جمهور احتياطي لمسرح «الهنك

الحديث عن المسرح المصري الآن يثير في النفس الشجن ، فغياب الرؤية الفنية والفكرية ، والانفصال عن النشاط المسرحي العالمي لا يحتاجان لدليل . والمسئولية تقع على عاتق جميعا ، لكنها تقع أولا على عاتق المسئولين الحكوميين والمشتغلين بالعمل المسرحي في بلادنا وبخاصة هؤلاء الفنانين والفنيين الذين يضعون الخطط لمسارح الدولة ويديرونها . ومنهم من تربع على كرسیه سنوات طويلة ، يقدم في كل سنة مسرحية واحدة تستهلك الميزانية ، وتقتل فشلا ذريعا ، وبهذا يكون قد أدى واجبه نحو المسرح الجاد وأصبح من حق أن

العاطين !

هذه الصورة لا تختلف هذا العام عنها في العام الماضي، بالحديث عن المسرح المصري عام ٩٩ كالحديث عنه في عام ٩٠ وعام ٩٢ فهو يدور في حلقة مفرغة ، بالرغم من بعض النشاط الاستثنائي الذي ظهر في مهرجان القاهرة الدول للمسرح التجريبي الذي عقد في العام الماضي دورته الثالثة ، وفي مهرجان المسرح الحر أو في دورته الثانية ، وهو مهرجان للهواة يقام بالجهود الذاتية للمساهمين فيه من الأفراد والفرق ، وفي تجربة الإنتاج الأولى لفرقة أكاديمية الفنون وهي مسرحية (كاليجولا) لأكبر كاسي ، وتجربة فرقة ستيديو ٨٠ وهي مسرحية (بالعربي الفصحى) . وقد استحوذت هذه الأحداث والتجارب على اهتمامنا بعض الوقت ، ثم عاد المسرح إلى ما كان عليه إقاعات مظلمة ، وفنانين بلا رؤية ولا حضور ، وإدارة متشبثة بالمكان ، وادار للطافات الفنية والمال العام بلا حدود .

ولكى نفصل ما أجمعناه نتوقف ونقتات قصيرة أمام هذه التجارب والأحداث ، فالمهرجان التجريبي يعتمد على فرق وافدة من أرجاء العالم تقدم لنا أحدث ما وصلت إليه

جهودهم المسرحية ، وقد وصل عدد هذه الفرق هذا العام إلى ثلاثة وثلاثين فرقة عربية وأجنبية ، قدم بعضها تجارب جديدة بهرت أعيننا التي تربت على مدرسة المشايخين مثل المسرحية الفرنسية (أجاسكس) التي حصلت على جائزة الفضل سينوجرافيا (تصوير مشهدى) من لجنة التحكيم فقد شكل المخرج الفراغ المسرحي كله بدءا من أعلى المسرح وحتى حفرة واسعة في أرض المسرح استخدمها كقبر امتلا بالمصى والحجارة والشراب فكانت الأصوات الناتجة عن مشى الممثل فوقها مؤثرات صوتية تكثف الشعور برهبة الموت والإحساس بالصراع الدائر بين الآلهة والبشر .

وكانت المسرحية الفنلندية (غادة الكاماليا) مفاجأة في لغة الدراما المكثفة المعتمدة على حل شفرة الصورة البصرية من حركة وإيماءة وإشارة لممثلين بارعين ارتدبتا ردائين فضفاضين وأخذتا تتحرران منه منذ اللحظة الأولى وحتى نهاية العرض .

وقد حصلت المسرحية على جائزة العرض الأولى من لجنة التحكيم كما جاءت المسرحية اليونانية (فيولكتيت) بتجربة نراها للمرة الأولى وهي وقوف

الممثلين على أعدة عالية جداً طوال المسرحية التي قدمت في مسرح أبى الهول بالهرم .

وقدمت فرقة المسرح الصيني مسرحية متميزة استمقت بطلتها جائزة أحسن ممثلة في المهرجان عن دور امرأة في أسطورة هندية رفضت الموت بعد موت زوجها كما تقتضى تقاليد القبيلة .

وتعتمد معظم هذه العروض على الأساطير والطقوس القديمة وتقديمها برؤى جديدة وجريئة وأحيانا جادة أيضا وبالطبع هم غير مكيفين بعبادة التراث مثلنا وتقديس مالا يجب أن يقدس !

كما طرحت نسبة كبيرة من عروض المهرجان لفات جديدة للعرض المسرحي كان أضرها الكلمة التي انحسرت تماما فبدات لفات الصوت والحركة والسينوجرافيا ، ويبدو أنها موجة عالمية .

أما عن المسرح العربي فقد شارك في المهرجان بطريقتين : - الفرق التي قدمت عروضها تسجيلية تعتمد على الشعور أو الرقصات والأغاني الشعبية - بالرفود التي تابعت العروض والمنافسات دون أن تقدم أى عرض . وهناك تجارب عربية أخرى

قرأنا عنها واتيح لنا مشاهدتها هذا العلم مثل فرقة مسرح الحكواتي، اللبنانية التي قدمت مسرحية الجرس إخراج روجي عساف وتمثيل رفيق علي أحمد الذي برع في تصوير معاناة شيخ استشهد ابنه في إحدى الغارات الإسرائيلية على جنوب لبنان .

وقدمت الكويت (الستار) تكليف فوزي الغريب وإخراج عبد العزيز المسلم وحازت الكثير من التشجيع لمصانة فنانيها واجتهادهم .

وقدم مسرح الفوانيس الأردني وهو أحد المسارح الشابة مسرحية (عرس الدم) للوركا واعتمد فيها المخرج خالد العريفي على رؤية فلسفية ساخنة .

والمسرح الوطني الفلسطيني قدم المخرج العراقي جواد الأسدي مسرحية (اغصاب) للكاتب السوري سعد الله ونوس بمجموعة من الممثلين المقتدرين منهم بطلة العرض دلح الدجي التي استلمت جائزة التمثيل مناصفة .

ونظرة فاحصة على المسرحيات العربية المشاركة لا نجد سملاً عامة تجسد مفهوم التجريب الذي قد يظلم هذه المسرحيات إذا حاسبتها على أساسها وخاصة وأن بعض الدول

العربية لم تعرف بعد المسرح بشكله التقليدي . كما أن الدعوة للبحث عن أصول التجربة المسرحية العربية في الاشكال التراثية لم تثبت حتى الآن صحتها في التجارب التي اعتمدت عليها ، بينما نجحت في ذلك الفرق الرومانية التي كانت من أهم فرق المهرجان، وقد شاركت بمسرحيات ثلاث اعتمدت على التراث الشعبي اليوناني والروماني خاصة الكوميديا الإيطالية (كوميديا دي لارتي) والرومانية ، مع تضفير مضمون ديني كنسي يبين تأثير الكنيسة في حياة المواطن البسيط ، كل هذا جاء بشكل سلس وجذاب ويعيد عن الافتعال والمبالغة وقد توصل المخرج بالرقص والغناء والاقنعة والأراجوز لتقديم ثلاث مسرحيات كانت حقيقة بمثابة صدمة مسرحية لنا .

أما المسرح المصري الرسمي فقد حشد عدداً كبيراً من المسرحيات التي يصدق عليها المثل الشعبي « العدد في الليمون » . باستثناء مسرحية (اللعب) من إخراج منصور محمد ، و (الملك لير) من إخراج محمد عبد الهادي .

وتأتى المسرحيتان دلالة حقيقية على ذخيرة عظيمة من شباب المسرح المصري لديهم الموهبة والعلم معاً .

ورغم ذلك أجهضت التجربة بدلاً من أن تشجع ، فالحقيقت الأولى لأسباب لا علاقة لها بالفن وهوجمت الثانية أثناء المهرجان وبعده بدعوى عدم جدارتها بتمثيل مصر .

ولو قفزنا على الترتيب قليلاً لنصل لتجربة المسرح الخاص ، (بالعربي الفصيح) التي تتشابه مع هذه التجارب لاعتمادها على الشباب وطاقاتهم . لرصدنا جانباً هاماً من جوانب الصورة المسرحية الراهنة ، فالمسرحية تناقش أحوال السياسة العربية وما شابها من فرقة وخلاف بعد حرب الخليج وبالبطع الابن لا ينفصل عن أبيه ، فقد حفلت المسرحية بشوايل القطاع الخاص للكوميدي مع خيط سياسي يدل على عمق الرؤية الفكرية والشجاعة في تناوله ، ولهذا نالت المسرحية وأصحابها اهتمام جمع كبير من النقاد وتربيعهم . وهنا تكمن خطورة تجربة القطاع الخاص الذي يعرف كيف يستثمر أمواله . وبين هذا التخطيط جاء الآخر في منتصف ديسمبر عام ٩١ بإثارة أمل لبعض المثقائين : فقد انفق المهرجان تحت اسم قراءة جديدة لمسرح يوسف ادريس ، وقدمت فيه ستة عشر مسرحية منها ما أعد عن قصص

ومسرحيات للكاتب الراحل ، ومنها ما اعتمد على نصوص مؤلفين آخرين .

والحقيقة ان التفاؤل كان مبالغا فيه ، فالفرق المشاركة في المهرجان تعتمد على هواة انحصرت علاقتهم بالمسرح في اطار المحاولات التي شاركوا فيها في المدرسة او مركز الشباب او الجامعة ، ولهذا كانت

عروضهم نوايا طيبة ينقصها الرؤية الشاملة وفهم أدوات المسرح .

ومع ذلك فقد تميزت بعض التجارب القليلة ، كتجربة جماعة والضوء التي قدمت اعدادا لقصص من مجموعات (الرخص ليالى - لقة الاى آى - النداهة) في مسرحية بعنوان (انصاف تأثرين) ، مع الربط بين شخصيات هذه القصص

وشخصية الفرغور بطل المسرحية المعروفة .

وقدمت جماعة «لقاء رؤيية جديدة : مسرحية (الخططين) اخرجها خالد جلال ، وقدمت جماعة «احتجاج» قراءة خاصة في علاقة الفرغور بالمسيد . وقد تميزت هذه المحاولات بالحماسة والصراحة الشبابية وهذا اجمل ما فيها .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء

اسماعيل العادلى

محسن يونس

محمد حافظ رجب

جار النبى الحلو

طله وادى

نهاد صليحة

عز الدين سعيد

سميد الكفراوى

قاسم مسعد عليوه

مصطفى ابو النصر

جمال زكى مقرر

منى حلمى

عايشة السلام

محمد محمد حافظ صالح

خبرى شلبى

فؤاد قنديل

فتوى النفلش

فخرى لبيب

هناء فتحى

عز الدين سعيد

عاطف فتحى

الفلسفة مصريا وعربيا

هو إنتاج تقليدي تغيب عنه في الغالب السمة الإبداعية ، ذلك لأنه في معظمه نشر لأطروحات جامعية أكاديمية ، لنيل درجة الماجستير ، أو الدكتوراة ، أو أبحاث ودراسات للمصنوع على درجات علمية عليا ، أو كتب مدفها الاساسي ثلبي حاجات التدريس للطلاب .

رابعا : غياب مفهوم الفلسفة بشم الكلاسيكي المتعارف عليه من معظم هذه الدراسات أي المؤلفات الفلسفية العامة أو الميتافيزيقيا أو الاتجاهات الفلسفية واتجاهها صوب مجالات فلسفية فرعية متميزة ، مثل : فلسفة العلم وتاريخه والنظرية الاخلاقية وفلسفة الفن وعلم الجمال . مع

المفكرين في المغرب إلى المعدل الطبيعي أو ربما الأقل من المعتاد ، يعد أن ازداد في الفترة السابقة هذا الإنتاج بشكل ملحوظ .

ثانيا : توقف عواصم ثقافية عربية عن الإنتاج الفلسفي كلية أو غياب هذا الإنتاج مثل : الكويت وفسداد وتطور عواصم جديدة أخرى بالإضافة للعواصم المعروفة — مثل جامعة قاريونس الليبية بينغازي ، التي قمت عدداً لا بأس به من الكتب الفلسفية ، وكذلك عمان بالأردن حيث نجد إسهاماً فلسفياً متميزاً في مجال الفلسفة الاخلاقية ، ونشر وتحقيق التراث الفلسفي العربي الإسلامي . ثالثاً : أن معظم الإنتاج في هذه الفترة

الحقيقة أن ما يشغلني هنا ليس تقديم عرض ببيلوجرافي أو فهرست عصرية للمؤلفات الفلسفية ، بل إنني أميل في الأغلب إلى محاولة رصد الاتجاهات العامة للتفكير الفلسفي العربي من خلال هذه المؤلفات ، في البداية نرصد عدة ملاحظات عامة ، نوردتها فيما يلي :

أولاً : استمرار كتابات بعض المفكرين العرب المعروفين سواء في مصر أو لبنان أو المغرب ، مع ظهور كتابات هامة لمفكرين معروفين توقفوا عن الكتابة من قبل — مثل يديع الكسم في سوريا — بالإضافة إلى تحول الإنتاج المتدفق الفيض لبعض

سيطرة اتجاهات معينة في كل عاصمة عربية ، حيث نجد المغرب مثلاً يهتم أساساً بالترجمة والدراسات الأيستمولوجية بينما يقلب على الدراسات التي تقدم في مصر البحث في علم الجمال ، وهو فرع لا يقدم فيه الباحثون العرب خارج مصر إنتاجاً يذكر ، كما نجد بالقاهرة ازدياد الاهتمام بدراسات الأخلاق وفلسفة العلم العربي وتاريخه .

خامساً : اختفاء إنتاج كثير من الأسماء المعروفة في مجال الفلسفة مثل : عبد الرحمن بدوي (يكتب حالياً بالفرنسية) وفؤاد زكريا ويحيى هويدى وأميرة مطر (التي تتحلى على كتاب تعليمي للفلسفة على مستوى طلاب مصر) ومعن زيادة وملجد فخرى من لبنان والجابري والعروى من المغرب ، أو حصول البعض إلى نشر المقالات والأبحاث الدورية الطيب تزيى في سوريا) . وفي الوقت نفسه استمرار بعض الأسماء المعروفة في الإنتاج ، مثل حسن حنفي من مصر وكل من سالم بغوت وعبد السلام بنعيد العالوي ومحمد وقيدى والجابري من المغرب مع ظهور أسماء كانت معروفة بقلة الإنتاج : يسيع الكسم من سوريا وكذلك كل من سحبلان

خليفات وعلم ضاهر في الأردن بالإضافة للجبل الذي يعد بارقة هامة في مصر وهو جيل اتشرف بالانتماء إليه ، ويضم عدداً من الأكاديميين الذين تؤرقهم قضايا العامة ، أذكر منهم علي سبيل المثال رعضان بسطوليس وضاير عبيد القادر ومجدى الجزيري ويوسف زيدان وعلي مبروك وفي سوريا يوسف سلامة .

سادساً : تشير إلى إسهامات كثير من المهتمين بالفلسفة ، ليس عبر مؤلفات كاملة تظهر في كتب مستقلة ، بل بدراسات ومقالات تظهر في مجلات دورية أكاديمية أو ثقافية عامة ، ويرغم غياب مجلات خاصة بالفلسفة — حتى الآن — لم تصدر بعد مجلة الجمعية الفلسفية المصرية فإن هناك عدداً من المجلات خصصت محاور مستقلة للفلسفة مثل : مجلة الوحدة ، والفكر العربي ، الفكر العربي المعاصر ، ودراسات عربية ، ودراسات إسلامية ، إضافة إلى المجلة الفلسفية العربية ، وبعض المجلات الفلسفية المغربية التي لا تتجاوز حدود المغرب (المناظرة) — وبالطبع نأسف على اختفاء مجلتي بيت الحكمة والجلد المغربيين والقاهرة القاهرية

وعدم استمرارها في الصدور ومع ذلك فهناك مساحة متاحة في مجلتي فصول وإبداع القاهريتين .

ثامناً : ازدياد الاهتمام بالندوات والمؤتمرات الفلسفية العربية أو التي تتعلق بالإبداع الفلسفي العربي ، والمنافع والاتجاهات خاصة في الأردن (الجمعية الفلسفية العربية) ول المغرب حول التراث الفلسفي العربي المعاصر ، وفي مصر حيث الندوات الشهرية والسنوية ، التي تقيمه الجمعية الفلسفية المصرية بالاشتراك مع أقسام الفلسفة في الجامعات المصرية إضافة إلى الندوات المتعددة في تاريخ العلم العربي التي يعقدتها معهد تاريخ العلوم عند العرب بطنج .

تاسعاً : ازدياد مساحة الكتابة الفلسفية بتواجد اهتمامات فلسفية كاملة في إطار تخصصات أخرى قريبة من الفلسفة مثل اهتمام الباحثين في تخصصات النقد الأدبي وعلم النفس ، والاجتماع ، واللغة .. بموضوعات مثل : التأويل والنظرية الأدبية ، وعلم الاجتماع الأدبي ومسوسيولوجيا المعرفة ، والسيميوطيقا والإبداع وعلم الجمال الأدبي — حيث نجد بعض المؤلفات الهامة لباحثين ونقاد متميزين أقرب

إلى الفلسفة ، على سبيل المثال مؤلفات وترجمات : جابر عصفور ونصر حامد أبى زيد .

عاشراً : رحيل عدد كبير من رواد الفكر الفلسفى مثل : على عبد الواحد والى ، توفيق الطويل ، محمد عبد الهادى ابو ريدة ، فؤادية حسين حसन الشرقاوى . واستفراق كثير منهم في التدريس والمحاضرات خاصة المتدربين للعمل بالجامعات العربية .

خداى عشر : تبلور الاهتمام بالموضوع الملح المعاد ألا وهو مشكلة الامصاله والمعاصره أو التراث والتجديد وأهنى بذلك تبلور موضوع الفكر العربى المعاصر كمجال للدراسة الفلسفية ، ويظهر عدد من الإبداعات الفكرية المتميزة حوله في عدد من الأقطار العربية تتناقش قضاياها ومناهجها والتأريخ له ، والحوار مع رواده ويظهر عدد من المفاهيم الجديدة حول التراث ، والمغايرة أو الذاتية والاختلاف في فكرنا المعاصر .

فلسفة الجمال: يبدو الاهتمام كبيراً بالدراسات الجمالية في العربية حيث أسهم عدد كبير من المهتمين بعلم الجمال وفلسفة الفن بدراسات

متعددة في هذا الجانب ، ويظهر ذلك في المؤلفات التى قدمها أساتذة الفلسفة بالجامعات المصرية — باستثناء دراسة على أبى ملحم التى صدرت في بيروت عام ١٩٩٠ بعنوان **في الجماليات نحو رؤية جديدة** إلى **فلسفة الفن** — وتترواح الدراسات في الجمال بين تسيي: جماليات فيلسوف معين مثلما فعل رمضان بسطوايسى في كتابه: **علم الجمال عند لوكاشن** (القاهرة ١٩٩١) و**فلسفة هيكل الجمالية** (بيروت ١٩٩١) وفي تقديم اتجاه فلسفى كما فعل سعيد توفيق في كتابه **والخبرة الجمالية** ، دراسة في **فلسفة الجمال الظاهرانية** : **هيدجر سارتر ، ميرلوبونتي ، بلوفرين** انجلرين . وتلك الأعمال في الأصل أطروحات جامعية .

وقد قدم لنا محمد عزيز نظمى كتاب عن **علم الجمال الاجتماعي** ، وهذا المجال لم يهتم به من قبل سوى **عبد العزيز عزت** في **الخصينيات** وأصدر فيه دراسته **الفن وعلم الاجتماع الجطى** ويبدو أن الزمن يؤكد لنا أن دراسة عزت ملازمت لها أهميتها بالمقارنة بما كتب في هذا المجال . وكذلك قدم أحمد عبد الحليم دراسات جمالية وهو **كتاب يعرض لجهود العرب للمصريين في**

ميدان الجمال مع دراسات أخرى . ويهمن أن نشير إلى عدة ترجمات في مجال فلسفة الفن وعلم الجمال أولها كتاب شيلر في التربية الجمالية للإنسان الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٩١ ، وعن جاستون باشلار **ترجم جورج سعد** عن الفرنسية **شاعرية الحلم** بيروت وترجم عدنان جاموسى كتاب **بوسيلوف ، الجمال والفن** ، عن الروسية وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩١ .

فلسفة الأخلاق : تعددت المؤلفات التى قدمت في هذا الفرع الهام الذى ظل لفترة طويلة أقل الفروع الفلسفية إنتاجاً . وبينما كانت تغلب على المؤلفات دراسة الأخلاق الغربية والفلسفة الخلقية : توفيق الطويل فقد زادت هذه الدراسات واتجهت في معظمها لدراسة الأخلاق الإسلامية في السبعينيات والثمانينيات وهذا ما يتضح لدى أساتذة كلية دار العلوم . وبالإضافة إلى هذه السمة فإن هناك شيئاً هاماً نرغب في الإشارة إليه ، هو ازدياد التوجه إلى الكتب العربية في الأخلاق وتحقيقها تحقيقاً علمياً جاداً كما نجد لدى **سحبان خليفات في الأثرين ونجلى التكريتي في العراق** و**أبى يزيد العجمي في**

مصر الذي حقّق كتاب الذريعة إلى
مكارم الشريعة في الأخلاق للراغب
الإصهاني.

والدراسة الهامة التي نريد أن
نتوقف عندها هو كتاب عادل طاهر
«الأخلاق والعقل» وهو الجزء الأول
من عمل يتناول نقد الفلسفة الغربية
صدرت في عمان ١٩٩٠ ، وهي جهد
جدير بالنقاش على نطاق واسع لأهمية
الموضوع وجديّة المؤلف الذي ظل
لفترة طويلة يكتب بالإنجليزية .

وبنقلنا لمروح عادل ضاهر لنقد
الفلسفة الغربية وتكوين أسس وجهة
نظر خاصة تؤسس للفلسفة العربية ،
إلى تناول بعض الأعمال التي عرضت
للأخلاق في الفكر العربي الإسلامي .
حيث قدم صلاح رسلان دراسة
بعنوان : القيم في الإسلام بين
الذاتية والموضوعية (القاهرة
١٩٩٠ قد ظهر نفس العمل لنفس
المؤلف من قبل باسم القيم الأخلاقية
وتناولت مني أبو زيد مفهوم الخير
والشر في الفلسفة الإسلامية ،
وقدم لنا أحمد عبد الحليم عطية
في كتابه الأخلاق في الفكر العربي
المعاصر دراسة تحليلية للاتجاهات
الأخلاقية الحالية في الوطن العربي
ركّز فيها على جهود الباحثين العرب .

في تقديم وجهات نظر أخلاقية
متميزة .

وبالإضافة إلى هذه المؤلفات فإن
هناك عدة ترجمات أهمها في تصوّر
كتاب محمد أركون الذي نقله هاشم
صالح العربية «الإسلام : الأخلاق
والسياسة الذي عرض فيه المؤلف
مبادئه في مقدمة وأربعة فصول
وخاتمة .

والكتاب حصيلة أعمال الندوة
الدولية التي نظمها اليونسكو في
باريس حول «الرؤيا الأخلاقية
والسياسية للإسلام» وهي مشكلة
تقع في صميم الأحداث الراهنة وإذا
كان التوجّه للواقع يسود كتاب
أركون ، فإن المستغرب العربي
الكسندر اغناشنكو قدم لنا في كتابه
«بحثاً عن السعادة» الأفكار
الاجتماعية في الفلسفة العربية
الإسلامية ، ويصدر عن دار التقدم
بموسكو ١٩٩٠ .

فلسفة وتاريخ العلوم : تعتمد
الكتابات العربية في فلسفة العلم
وتاريخ العلم وهو مجال له
متخصصوه الرواد سواء في مصر أو
العالم العربي مثل الأستاذ مصطفى
نظيف مؤسس الجمعية المصرية
لتاريخ العلوم والكتور عبد الحليم

منتصر وكل من د . عبد الحميد
صبرة ود . رشدي راشد والجيل
الثاني أمثال محمد مهران وماهر
عبد القادر الذي قدم لنا العديد من
الدراسات في فلسفة العلم وترجم
وحقّق بعض الكتب في هذا المجال
وقدم لنا مجلداً ضخماً يحتوي
«دراسات وشخصيات في تاريخ
الطب العربي» ، تحدث فيه عن حركة
الترجمة في الطب مع ترجمة كاملة
لكتاب حيدر بإيات (إسهام المسلمين
في الحضارة الإنسانية)

وفي نفس الإطار يقدم لنا علي
حسين الشطشاط دراسة عن الطبيب
والمترجم ثابت بن قرة ، وهي دراسة
صادرة عن منشورات جامعة قار
يونس كانت في الأصل رسالة
ماجستير .

ونود أن نشير إلى مجموعة من
التحقيقات الهامة لكتب طبيب من
أشهر علماء الطب العربي هو ابن
الفليس الذي قصر الزميل يوسف
زيدان عليه معظم وقت واهتمامه
ليخرج لنا أعماله محققة تحقيقاً علمياً
ويقدم لنا الباحث العراقي مشهد
سعدى العلاف اجتهادات متعددة في
فلسفة العلم مواصلاً جهود أستاذه
الرحوم الدكتور ياسين خليل وذلك في
دراسته «بقاء المفاهيم بين العلم

(والمناطق) وهو جزء من دراسة شاملة تصدر في كتابين الجزء الثاني منها « بنية النظرية العلمية » ويعد جهد الدكتور عبد القادر يشقته الأستاذ التونسي من الجهود التي تنتمي إلى هذا المجال كما يتضح في كتابه « الفلسفة والعلم » الذي صدر بالإصدارات العربية ١٩٩٠ والذي يحتوى على بحث حول مفهومي الفلسفة والفكر العلمى ودروس في أصول الفلسفة والعلم . وقريب من فلسفة العلم فكرة المنهج التي عنى بها الطاهر عزيز فقدم لنا دراسته حولها بعنوان المناسج الفلسفية ، وهي أصلاً أطروحة لنيل دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس بالرباط . وكذلك كتاب « إسماعيل المهدوي » « العقلانية الفلسفة العامة والإسلامية والفكر العربي المعاصر » : اشير إلى أربعة أعمال في هذا المجال هي على التوالي : الفلسفة والحدين إلى الوجود (مجاهد عبد المقيم) والبرهان في الفلسفة (بديع الكسم) ، وأسس للترك الفلسفي المعاصر ، مجاوزة الميتافيزيقا (هيد السلام بتعيد العالي) و (دفاعاً عن المادية والتاريخ ثلاث محاورات فلسفية) صانق جلال

العظم) . فالأول يرى أن الفلسفة إخراج للإنسان من تنهيه ونزعته الحسية ، أما الثاني فإنه يقدم نهجاً منطقياً دقيقاً لقياس الحقيقة الفلسفية ويمهد السبيل لبناء فلسفة إنسانية لأنه يدع كل إنسان وشأنه بصدد الحقيقة التي يقول بها ولا يطلبه بأكثر من أن يبرهن لنفسه على الأقل على هذه الحقيقة بوهناً مباشراً أو غير مباشر وهذا ما يقضى إلى تقاسم البشر واعتراف الإنسان بالآخر .

أما عبد السلام فتعيد العالي فيطرح أسئلة فلسفية حقيقية – والفلسفة هي علم وضع السؤال – حول إمكانية مساهمتنا في الفلسفة ، فنحن مطالبون بالمساهمة في العالمية والكونية ودفع اللغة العربية إلى اقتحام أبواب الفكر المعاصر . وإذا كانت الأعمال السابقة تعرض بصق فكر أصحابها ، فإن العمل الرابع يقوم بفعل الشيء نفسه فهو تعبير صادق عن « صانق جلال العظم » الذي يواصل فكره النقدي في ثلاث محاورات فلسفية بعنوان دفاعاً عن المادية والتاريخ .

ويتوقف سالم يفتو في كتابه « حفريات المعرفة العربية

الإسلامية) عند التعليل الفقهى حيث يتناول وحدة التعليل في العلوم العربية الإسلامية ، والتعليل في الفقه وأصوله ومسالك العلة والتعليل ثم منزلة البحث في المقاصد من القياس الفقهى ، ويعرض على أو طيل الفكر المغربى المعروف بدراساته التاريخية في كتابه « التراث والتجاوز » لما أحدثه كل من « ابن رشد وابن خلدون من قطيعة داخل الثقافة العربية كل في مجاله ، وهو يحلل الأسس التي بنى عليها كل واحد منهما خطاباً ، ويضيف إلى ذلك بحثاً عن مفهوم المجتمع في الفكر العربى .

إن كتاب علي أو طيل وتحليله للمفهوم القطيعة ينقلنا من تحليل فكرنا القديم ، إلى تقديم الإسهامات المتعددة في فكرنا الفلسفى المعاصر ، وهذا ما يحال أن ينهض به الباحثون العرب المحدثون في غالبية الأقطار العربية وبأشكال مختلفة ، وسوف نتناول هذه الأشكال التي يسمى بها هؤلاء أطرح إشكالية هذا الفكر وتحديد موضوعه وبيان المناهج المختلفة لدرسه . والكتاب الأول الذي تعرض له هو لأحد رواد الفكر الفلسفى العربى ذلكم هو للفكر المغربى محمد عزيز الجلبى شيخ الفلاسفة المغاربة المعاصرين الذي

يطرح علينا في كتابه الجديد « مفاهيم مهمة » في الفكر العربي المعاصر ، الصادر عن دار المعارف بالقاهرة ، نوعاً من تحليل المفاهيم من أجل إيضاح المذهب وبعده المتكسب ، فيرى أن ضبط اللغة واللسان يضبط الفكر والتصورات فإذا لم يكن لنا لسان دقيق مبين افقدنا الفكر الصحيح والمستقيم .

وكما يناقش الحبائبي غيره من الفلاسفة أيضاً لورقة يفعل جورج طرابيشي الشيء نفسه في كتابه الآخر الصادر في لندن « المتفكرون العرب والقرآن : التحليل النفسي لعصبة جماعية » . والحقيقة أن كتاب طرابيشي يحتاج إلى نقاش على مستويين هما : الموضوع والمنهج . أولاً هل يحق لفكر المحلل النفسي أن يمارس التحليل ؟ ثانياً هل يمكن أن يصبح الفكر العربي موضوعاً لتحليل النفسي ؟

إن آراء جورج طرابيشي جديدة بالتحليل والنقاش ، وقد نرفضها ، ولكن هذا لا يعني قبولنا لما قدمه حسن حنفي كلية في كتابه الجديد - الذي شغل المثقفين هذه الأيام - وهو مقدمة في علم الاستغراب . إن مقدمته في علم الاستغراب عمل يتسم بالضخامة ، وهي سمة كل

مؤلفات حسن حنفي ، الذي يخبرنا أنه يسعى إلى تحليل العلاقة بين الأنا والآخر ، والآخر هنا هو الآخر الغربي ، فهو لا يتناول الغرب في علاقته بي ، والحقيقة أنه لا يتناول علاقة الآخر بي ، أو علاقتي به ، بقدر ما يتناول صورة الآخر في وعي الحضاري والتاريخي ، أي أنه لا يحلل بنية العقل الغربي أو يدرسه بل يدرس الذات أو الوعي الذاتي ، والغرب كجزء مكون لهذا الوعي الذاتي ، ومن هنا لا يقدم لنا الغرب في إطاره التاريخي الاجتماعي ، بل باعتباره ظاهرة في الوعي ، إن حسن حنفي ليس رافضاً للغرب كما يفهم في ثنائيا كتابه ، بل هو متعلق به شعوريا يتخذ منه نموذجاً ، يتابع مفكره هوسرل وفيتوريخ وهيجل ويتوقف عند موضوعاته الأساسية ، البعد الإنساني والبعد التاريخي ، فهما مما يتميز به الغرب إلا أنهم مفقودان في تراثنا العربي ، ومن هنا تسائل حسن حنفي لماذا غاب هذان البعدان في تراثنا العربي ؟

إن تحليل الأنا غير علاقتها بالغرب هذا ما يحاوله حسن حنفي ، إلا أن هناك جيلاً آخر يسعى إلى تحليل الأنا عبر التعمق في معرفة الذات ،

أو تحليل أحد الجوانب المؤسسة للذات ، وهذا ما يفعله مثلاً عبد الباسط سيداً في دراسته « الوضعية المنطقية والتراث العربي » ، نموذج لكرزكي نجيب محمود الفلسفي ، وهو أيضاً ما نجده في مشروع حول ثلاثة من الباحثين النهوض به ، إلا وهو رصد الفلسفة الغربية الحديثة في فكرنا العربي المعاصر فقد حاول الزميل مجدي حافظ دراسة التطورية في الفكر العربي المعاصر . وكذلك يفعل أنور مغيث في تتبع القراءة العربية للماركسية وهذا ما حاوله كاتب هذه السطور في دراسته عن « الديكارتيّة في الفكر العربي » ويقدم لنا محمد وقيدى مظهراً لهذا الحوار مع الذات في كتابه النظرية الفلسفية : دراسات في الفلسفة العربية المعاصرة وهو تطوير وإكمال لكتابه « حوار فلسفي » الذي كان بمثابة قراءات نقدية في الفلسفة العربية المعاصرة إن اهتمام وقيدى يتحدد في سعيه إلى بلورة رؤية واضحة عن الواقع الفلسفي العربي المعاصر ، ذلك الواقع الذي بدأ يشغل جميع المثقفين بالفلسفة ، ويشغل المثقفين عامة ، على السواء .

السينما العربية ١٩٩١

عرفه .

ومن الملاحظ أن هناك فيلمين لكل من عبد السيد وعرفه ضمن هذه الأفلام الستة : والمق أن ١٩٩١ هو عام اكتشاف هذين المخرجين ، كما أنه على صعيد الفيلم التسجيل عام إعادة اكتشاف رائد السينما في مصر محمد بيومي من خلال الفيلم الطويل الذي أخرجه عنه محمد كامل القليوبي وانتجه المركز القومي للسينما . وهو الفيلم الأول من نوعه عن تاريخ السينما ، منذ الفيلم الذي أخرجه أحمد كامل مرسى عام ١٩٦٧ من إنتاج المركز أيضاً .

وإم أحداث ١٩٩١ السينمائية في مصر إقامة أول مهرجان دولي

الداخلي في مصر ، وخاصة بعد تجديد العديد من دور العرض ومضايفة أسعار التذاكر ، وإلى ظل استمرار قوانين منح أولوية العرض للأفلام المصرية ، انعقد الإنتاج السينمائي المصري الروائي ، من الأثار الاقتصادية لحرب الخليج .

وقد شهد العام المنصرم عرض أفلام مصرية روائية جديدة متميزة ، هي حسب تاريخ العروض الأولى : « الهروب » إخراج : عاطف الطيب و « سمع حس » إخراج : شريف عرفه و « الكيت كات » و « البحث عن سيد مرزوق » إخراج دأوود عبد السيد و « المواطن المصري » إخراج صلاح أبو سيف و « يا مهيبة يا » إخراج شريف

لم تتوارأ أرقام دقيقة عن حجم الإنتاج السينمائي عام ١٩٩١ في الدول العربية ما عدا مصر . فقد تم إنتاج ٥٦ فيلماً روائياً ، وتم عرض ٥٩ فيلماً من إنتاج هذا العام والأعوام السابقة ، وذلك في مقابل ٦٧ فيلماً تم إنتاجها عام ١٩٩٠ . وعلى الرغم من الفارق بين العاملين (١١ فيلماً ، فإن هذا لا يعنى ، من واقع متوسط ، إنتاج الثمانينيات ، أن ظروف الإنتاج قد تفتحت على نحو جذري .

صحيح أن حرب الخليج أدت إلى تراجع أسعار بيع الأفلام المصرية في أسواق الخليج ، وإلى الأسواق الخارجية الرئيسية منذ الطفرة البترولية بعد ١٩٧٣ ، ولكن السوق

الثقافة السورية مع المؤسسة
العلمة للمسيما ستة كتب حتى يمكن
اعتبار عام ١٩٩١ عاما سعيدا
بالنسبة للمكتب السينمائي على نمو
لم يحدث منذ الستينيات .

أما أهم الأفلام العربية التي
انتجت خارج مصر ، فهي
« الطحالب » إخراج ريمون بطرس
و « رسائل شفوية » إخراج عبد
اللطيف عبد الحميد من سوريا ، و
« طوق الحمامة المفقود » إخراج
ناصر خمر ، و « شيشخان »
إخراج محمود بن محمود وفاضل
جعافبي ، من تونس ، و « حكاية
شرقية » إخراج نجدة انزورق من
الأردن ، و « شاطئ الأطفال
الضاحكين » إخراج جيلاني
فريحات ، و « معركة الملوك
القلعة » إخراج سهيل بن بركة من
المغرب ، و « تلجى العلى » إخراج
عاطف الطيب ، و « شائعات
الرمال » إخراج وائده شهابي من
لبنان .

ومن الأحداث السينمائية
الرئيسية فوز المخرج اللبناني ملوون
بغدادى بجائزة لجنة التحكيم في
مهرجان كان عن فيلمه الفرنسي
« خارج الحياة » .

وأخيرا هناك الأفلام العربية التي

لأفلام التسجيلية والقصيرة ، وإقامة
أول مهرجان قومي للأفلام الروائية ،
بدعم من صندوق التنمية الثقافية ،
وإقامة أول مسابقة دولية للأفلام في
إطار مهرجان القاهرة منذ عام
١٩٧٨ . وهل سعيد المهرجانات
الدراية فاز « الكيت كات » بالجائزة
الذهبية للأفلام الروائية في مهرجان
دمشق ، وكذلك فاز بطله محمود عيد
العزيز بجائزة أحسن ممثل ، وفاز
« محمد بيومي » بالجائزة الذهبية
لأفلام التسجيلية في المهرجان
نفسه ، وفاز « البحث عن سيد
مرتضى » بجائزة لجنة التحكيم
الخاصة في مهرجان دمشق ، واشترك
« المواطن مصري » في مسابقة
مهرجان موسكو ، وهو المهرجان
الدولي الكبير الوحيد الذي شاركت
فيه السينما المصرية طوال العام .

وبالنسبة للثقافة السينمائية ،
نظمت جمعية نقاد السينما
المصريين مع معهد جوته حلقة بحث
عن النقد السينمائي في مصر ، ونظم
الاتحاد العام للفنانين العرب مع
مهرجان القاهرة حلقة بحث ، عن
القشريات السينمائية في الوطن
العربي ، وأصدر المهرجان لأول مرة
ثلاثة كتب ، كما أصدر مهرجان
دمشق أربعة كتب ، وأصدرت وزارة

الثقافة مناقشات واسعة داخل الحدي
العربية ، وإن عرضت خارجها . فلي
مهرجان كان عرض يوسف شاهين
الفيلم القصير « القاهرة كما يراها
يوسف شاهين » ، وفي مهرجان
فينسيا لد عرض الفيلم التونسي
« حرب الخليج » وبعدها ، المكن
من ٣ أفلام قصيرة أخرجها نوري
بوزيد وتلجيه بن مبيوك من تونس
وبرعلم علويه من لبنان . والأفلام
القصيرة الأربعة تتناول حرب الخليج
من وجهات نظر لا تدين الغرب
العراقى للكوييت بلقر ما تدين
التدخل الدولي ضد العراق التحرير
الكوييت ، وإن كان الاعتراض على
فيلم شاهين قد انصب على حيد
الفكر في العاصمة المصرية دين
مناقشة وجهة نظره في الحرب .

وبلقر ما كان ١٩٩١ عاما سعيدا
بالنسبة لإصدارات الكتب السينمائية
بلقر ما كان عاما حزيننا بسبب لقد
التين من كبار نقاد السينما العرب
العمودين على الأصابع ، وهما :
صغير نصري الذي تولى في ابريل ،
وسلي السلاووني الذي تولى في
يناير ، وقد كان لولتهما أصداء
واسعة في الصحافة العربية ، وصدر
عنهما كتابين تذكاريين ، في ذكرى
الأربعين لكل منهما .

أقول الدهشة لحيلاد التركيب السبرى

تلفع بها المطبع . إعلانات
تليفزيونية مبتكرة ، تجذب
المشاهدين على مختلف مشاربهم ؛
لكنها غريبة عن عالمنا . يُخلل
للمشاهد أنها استوردت من كوكب
آخر .

وعلى استحياء تمالك أخبار
المعارض .

بدايئ .. اشهر بافتقاد اغلب
المعارض لعصر الزمن . مازال
نبض الفن متدفقا ومستمرًا . ابنية
غريبة تميطننا من الجهات الأربع
غرف مقيضة ذات حوائط زجاجية
وأعمدة من الألمنيوم ، تحتجز
بداخلها الهواء الملوث ، وتطبخ
بالهواء النقي . لكنها في اللوحات
ببيت ذات طُز إسلامية بنيت من
الطوب التى ، لها ارتفاع شامق ،
وشوارع تحوى بشرًا يتراقصون في

إنه الصراع الضارى بين
مجهول غامض يحدث كل حين وبين
باحث عن حقيقة غابت في ضباب
المتانة . جو أسطوري يلوح منطلق
الخيال ، تطوه قلعة يمكن —
تجاوزًا — تسميتها الواقع الملغى .



هل يمكن — والحال هكذا —
رصد حركات التجديد في حركة الفن
التشكيلي المصرى المعاصر خلال
السنة الأخيرة .. ؟ أو — حتى —
خلال السنوات العشر المنصرمة ؟
حبل كثيرة ، ولعب أكثر ،
معارض سيلبية ، وأخرى مستحدثة
الأشكال : التأتري ، التجريدى ،
التكسيى ، السعريالى . صحف ..
مجالات مرسومة وملونة . يبيوت
لزياء تعرض أحدث التفصيلات .
سيارات فارمة . إعلانات حائطية
ردية التسميم . أنهاؤ من الكتب

ابحث — دائمًا — عن
والآخر ، حتى لا أتجمد في
برودة الوحدة والانزواء . تشدنى
صرخات المذاب والالسم
وببقاعاتها المتقاةة . أهو الاحتراق
الذاتى يحيل اللون البنى إلى رماد ،
ويصور اللون الرمادى حتى يصل
إلى درجة الأخضر الساكن ، لم هو
التفاعل الحى مع مايجوز به الواقع
من إيقاعات خفية وصراعات
موتية ، واقع يستحيل الإمساك به
كلية ، فهو إلى الماء والزئبق أقرب ،
وإلى الهواء . واقع لم يُرصد بعد .
ومع سرعة التغير الميزونية — حيث
اللاتينغ والمباغثة الدائمة — لم
يستطع الفنان تسجيل مايجور حوله

على كل المستويات ، فقد لفتت
الدهشة ، واعتراه السكون ،
وماعد هو اللتبء ، وما عاد
الصور الكاشف .

القضاء السميع ، وزهورا ، ونخيلا
يصطف في زهو ويدلال .

تفتقد — بعض المعارض —
سمات المكان . أمو التراجع
القهرى . الجرى للظف .
استعارة صوت الآخرين وتجاربهم
القديمة . محاولة الثبات عند
المالك والمعتاد . أمو الرضوخ
للسلف واستعادة منجزاتهم ؟



كثيرة هي قاعات ومصالات
العرض : كتليه القاهرة . مجمع
الفنون (قاعة اخناتون ١ ، ٢) .
قاعة النيل . قاعة عابدة . المراكز
الثقافية : (الاسباني ، الإيطالي .
الفرنسي ، الألماني — جوته) .
المخرية . أرابيسك . زاد الرمال ..

وبغرها .. وبغرها
ورغم كثرة القاعات فهي أماكن
مغلقة . أشبه بكهوف خامسة
مخيلة . لا يعرف الطريق إليها أغلب
جمهور المشاهدين . قاعات تُطغى
خلف اللوحات رماة الوحشة .
لا تريد عليها — في كل معرض —
مالا يزيد عن أصابع اليدين
والقدمين [للمدافاة الإحصاء
يمكن إضافة بعض المشاهدين ،
وهم عبارة عن أهالي وأصدقاء
وزملاء الفنان (المعارض) وغالبا

ما ينتهي المعرض بالصمت الذي
يُلف ويظف العنصر والأشياء .



وعند رصد حركة المعارض — من
خلال بطاقات الدعوة — فوجئت
بتجاوز المعارض للرقم مائة . أكثر
من مائة فنان ، فنكر منهم على
سبيل المثال لا الحصر — وخضيق
المساحة المتاحة : إبراهيم أبو
غزالة ، إحسان ندا ، أحمد
الجناني ، أحمد الرشيدى ، أحمد
عبد الكريم ، أحمد نوار ، أنطون
حنّا ، أيمن السيد عبد النعم ،
تاد . جلابية سرى ، جميل شليق ،
حسن غنيم ، راجب اسكندر ، رضا
خليل ، رضا عبد السلام ، سامح
اليناني ، سامى حسين عبد
القياسى ، سراج عبد الرحمن ، سعد
زغلول ، سلمى عبد العزيز ، صلاح
طاهر ، صلاح عناني ، عادل ثابت ،
عبد المنعم معوض ، عدلى رزق الله ،
عز الدين نجيب ، عصمت
داويستلى ، كاميليا عيك ، محمد
حسن الشريينى ، محمد طراوى ، محمد
الشعراوى ، محمد طراوى ، محمد
عيلة ، منى البيل ، ميسون صفير ،
ميثا صابوهم ، هشام نوار ،
وجدى حبشى .. إلخ

فهل من جديد أضلته تلك
المعارض ؟ ..

وهل أمكن ارتياد آفاق جديدة ؟
لم هو التكرار ، والتكرار المستمر
والملل ، تكرار يؤكد غريزة حب
القيام ؟

[لا أقصد بالجديد تلك اللعب
الماهرة ، والحيل الخارقة للعادة ،
وإنما أقصد التماس مع الواقع
الجديد — ذى الأشكال المتغيرة
للنعت السابق — بما يحتوى من
متناقضات وصراعات] .
ما أكثر الحيل التى يطلق عليها
أصحابها كلمة فن . ومن واحدة
من أصحاب الحيل هي الفنانة
اليابانية هيكرانووى يكتب الفنان
الناقد أحمد موسى :

(منذ ربع قرن عرضت الفنانة
لوحة خشبية بها فتحتان ، اسمتها
لوحة للصداقة . ووقفت خلف
اللوحة بحيث لا يراها المشاهد ، ثم
أخرجت يديها من الفتحتين لتصافح
المشاهدين . وذات مرة عصفها
مشاهد دون أن تراه . فغيرت اسم
اللوحة إلى لوحة للجناء . ولم تعد
تقف خلف اللوحة) .

ليس لدينا من يشابه هيكرانووى
في تلك الخدع البسيطة
الساخرة .

أما عن معرض الفنان مفرغى
عبد الحفيظ فهو جدير بالتقدير ،
لقد قام بالزج بين التصوير
والخامات البنية ، صور البشر
وكانهم مسجونين داخل أقفاص
حقيقية صنعها من «الجريد» .

جريد النخيل المصرى . كان
المعرض بمثابة نقطة ضوئية
عظيمة ، رغم الظلام الدامس .
وكنتم أتمنى — حتى يكتمل
للفنان مراده — أن يعرض لوحاته
في الفيضان ، وبساتين القرى
والنوعج والكفور ، حتى تكتمل
للتجربة حيويتها وبسغوتها ، بعيداً
عن جليد قاعة اخناتون وغيرها من
القاعات المظلمة .

من الظواهر اللافتة للنظر ، ذلك
الغزل العفيف والعنيف بين بعض
الفنانين ، وبين أصحاب القدرة
الشرائية من الأجانب الذين يقبلون
على شراء لوحات بعينها ، لوحات
تتعامل مع مفردات ثنائية ثابتة
ومهترجة ؛ لا تتأرجح سوى القشور
السطحية ، مبتعدة عن ماهو
جوهري وأصيل فينا ؛ مما أحال
هؤلاء الفنانين إلى أصحاب صناعة
رخيصة لا تتبع عن حاسة فنية
صاعدة ، وإنما عن حاسة تجارية
هابطة .

ظاهرة أخرى ..

هى لجوء البعض إلى استعارة
عناصر رموز مندثرة لا وجود لها في
الواقع ، وإعادة تركيبها — بلا
مير — داخل أطر يقومون أنها
عصرية ، فيستمعون لغة غير
لفهم ؛ وتجارب غير تجاربهم ،
وكانهم يتحدثون عن البيداء
والسيف وركوب الإبل ، مقتاسين
ملهدت من تحول للبيداء التي
غصت بالمباني وتطلحات السحب ،
والسيف الذي صار آلة تعمل
بالليزر ، وحرب الكواكب ،
واستبدلت الإبل بالطائرات التي
تتوق سرعتها سرعة الصوت .

ظاهرة ثالثة .

هى تعامل البعض مع حروف
الهجاء ، دون وعى بلغة الشكل
اللفنى ، معتمدين في صياغتهم على
استخدام فقرات ذات دلالات
دينية — في أغلب الأحيان —
لهدمة المشاعر التراثية داخل
وجدان المشاهد .



أحاول — قدر المستطاع —
رصد السلبيات التي نعيشها في
الفن حتى يمكن مقاومتها ؛ وتحدى

الاستكانة ، وعدم الرضوخ للمعتاد
الجذب ، فلنحاول مصارعة
الخواء ، وتقتيد بذبذبات الريحشة
والعتمة ، ولنهرب من الإيقاع
الرتيب إلى الرحابة . ولنجاز
المنطق الصارم ، لنبحث عن
الاحساسيس الحية الدافئة ،
لنتخطى الاتزان إلى التركيب
السحري .

هل ان لنا أن نجابه القبح
الحديث بنا ؟ ماعد المباتى التى
قمنا — ككفائين تشكيليين حسب
نصوص القانون — بفعل لوحات
لداخلها .

إننا فرطنا في أبسط حقوقنا التى
فرضها القانون ،
.... أين التماثيل التى اقتناها .

في شتى الميادين ؟
لقد تفوقنا فاندمنت الجسور
بيننا وبين الجهات التنفيذية التى
تصرف بيدخ على أعمال تفقر إلى
«الحس الجمال» .
.... أين اللوحات الصريحة في
المنتديات ، ومدخل المدن .. ؟

إننا نتجأ إلى النكتات ، والعمل
الجمعى . نحتاج إلى لغة حوار
حضارية ، فمهما بلغ الجنوح
بالفنان نحو التقنرد الذاتى ، فهو —
في نهاية الأمر — يعبر عن واقع ما
بمينه ، مجتمع ما ، مكان ما ، في
زمن محدد المعالم .

الترجمة .. عبر القوس الهابط

د . عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال ، و(الموسوعة الفلسفية المختصرة) من ترجمة لجنة بإشراف د . زكي نجيب محمود ، وهذا الكتاب الأخير صدر في سلسلة (الألف كتاب) الأولى ، ولأنه هنا خصيصا للمقارنة بما يصدر عن سلسلة (الألف كتاب) الثانية .

لا أريد أن أستمر في محاكمة عام ١٩٩١ من حيث حصاد الترجمة ، فالقوس الهابط يحكم الحياة الثقافية بشكل عام ، ولا يمكن للترجمة أن تزدهر إلا في إطار ازدهار ثقافي شامل تحكمه الخطط والمشاريع الدروسية التي يشارك فيها المفكرون والمثقفون وينفذها المختصون ، ولقد تعالت

الهابط لا أكون مستندة على عوامل أخرى ، غير ما تبقى في الذاكرة من حصاد الترجمة في فترة الستينيات ، الفترة التي شهدت مشروع (الألف كتاب) الأول ، وسلاسل : (المسرح العالمي) و (مسرحيات عالمية) و (جائزتي بولنتيرز) وغيرها من المشروعات الكبرى التي ملأت رفوف

المكتبات الخاصة والعامة بإنتاج غزير ووفيق في الوقت نفسه فلم تكن المسألة منحصرة فقط في الكم وحده ، فذلك الفترة هي التي نقلت لنا أعمالا مثل (الكوميديا الإلهية) من ترجمة المرحوم حسن عثمان ، و (مسخ الكائنات) من ترجمة ثروت عكاشة ، و (مصر والحياة المصرية) من ترجمة

إنها مهمة لا يمسد عليها أحد على الإطلاق ، حين يجد ذلك (الأحد) أنه مكلف بالكتابة عن حصاد الترجمة في عام ١٩٩١ ، خاصة حين تكون الترجمات المهمة خارج مصادرها في جملة التكاليف ، أقول ذلك لأنني وجدت نفسي مضطرة للاعتذار سلفا عن التقصير الذي أحسست به ، وأنا عاجزة عن القفز فوق الصدود والسدود التي تقيها البلاد العربية في وجه تجارة الكتاب فيما بين بعضها والبعض الآخر ، وهي تجارة تؤثر في الثقافة سلباً ، ويعرف الجميع ذلك ، دون أن يحرك أحد منهم ساكناً تجاه الحل ، أو حتى محاولة الحل .

حين أقول : (قوس الترجمة

النداءات بإنشاء مجلس قومي للترجمة ، ولكن ما من مجيب .

سأبدأ بأحب المجالات إلى نفس : مجال الإبداع الأدبي . ففي مجال الرواية صدرت ترجمتان اعتبرهما من أفضل ما صدر من ترجمات روائية عام ١٩٩١ م ، أولاهما رواية (الشوارع العارية) للكاتب الإيطالي «فاسكو بروتولينى» ترجمة «إدوار الخراط» ، والثانية رواية (أليّة) .. سنوات الطفولة) للكاتب النيجيرى «سونيكا» الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٨٦ ، ترجمة «سمير عبد ربه» صدرت الأولى في طبعة أنيقة رقيقة المستوى عن دار (إلياس المصرية) ، ولا أستطيع أن أخفى إعجابى الشديد بأسلوب الترجمة السلس الممتع الذى يجعلك تصح كائنه تقرأ النص في لغته الأصلية وإن كنت أخذ على المترجم أنه لم يقم بكتابة مقدمة يعرّف فيها القارئء بالكاتب الإيطالى الذى يُترجم إلى العربية لأول مرة ، أما مترجم الرواية الثانية (أليّة) .. سنوات الطفولة) ، فقد تدارك الأمر ، فصدّر ترجمته بمقدمة مطبولة ، أما في مجال ترجمة الشعر ، فهناك الترجمة الكاملة التى قام بها د . نعيم عطية لأشعار كالفليس ، وهى مبادرة طيبة

وجهد مشكور ، وإن كنت أحيانا أحسّ أننى أتعاطف أكثر مع بعض ترجمات «سعدى يوسف» السابقة للشاعر نفسه .

أما في مجال القصة القصيرة والمسرحية .. فلا شئ يستحق التوقف

نأتى إلى مجال النقد الأدبي ، وأول ما يستحق الالتفات في هذا المجال هو كتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) لمؤلفه «إمان سلعدين» ومترجمه د . جابر عصفور» وقد صدر عن (دار الفكر) ، وهو كتاب مهم للأدباء والمثقفين بصفة عامة ، لأنه يستعرض بتركيز أهم تيارات النقد الحديثة مثل البنيوية والتفكيكية وما يدور حولهما من اتجاهات ، وينقد بفصل خاص عن (النقد النسائى) هو الأول من نوعه في المكتبة العربية ، وقد قام المترجم بتزويد النص بهوامش إضافية شارحة لكثير من غوامض الكتاب مفصلة لما أجمله ، فضايف ذلك من قيمته ، ولا يعيبه إلا الأخطاء الطباعية التى لا تكاد تتجو منها فقرة . ويستحق التوقف أيضا ،

وبنفس الدرجة ، كتاب (مقدمة في نظرية الأدب) لمؤلفه «تيرى إيجلتون» ومترجمه «أحمد حسان» وقد صدرت الترجمة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة . وهو كتاب يقع على الحدود بين علم الجمال والنقد الأدبي ، وكان اختياره موفقا للغاية ، فهو من أواخر الكتب التى ألفها الناقد الماركسى الإنجليزى الشاب (لم يبلغ الخمسين بعد) إيجلتون وقد جاء أسلوب الترجمة في غاية الرشاقة والبعد عن التكلف ، لولا بعض الأخطاء والهفوات التى كان يوسع المترجم أن يتلافها ، مثل كلمة (خبرائيا) (ص ٧٥) للدلالة على (الخبرة) والنسبة إليها ، وغير ذلك من تعبيرات قليلة لحسن الحظ وفى هذا السياق أيضا ، يمكن أن نذكر كتاب (النقطة المتحولة : أربعون عاما في خدمة المسرح) لمؤلفه «بيتر بروك» ومترجمه «فاروق عبد القادر» ، والترجمة صادرة عن سلسلة (عالم المعرفة) الكويتية ، ويستحق المترجم تحية تقدير على جهده المتميز وأسلوبه الصال ومقدمته المركزة . وكان صديقى الشاعر حسن طلب قد لغت نظرى إلى بعض الترجمات الأخرى مثل كتاب جوليا كريستيفا عن التماس الصادرة ترجمته عن دار

(توبال) المغربية ، وكتاب «جاستون باشارل عن شعرية أحلام اليقظة» وكتاب «كريستوفر توديس» بعنوان (التفكيكية .. النظرية والممارسة) لترجمته د. «صبري محمد حسن» ، ولكني لم أستطع —أسفة— أن أعثر على الكتابين الأولين ، أما كتاب (التفكيكية) ، فقد وجدت أنه مؤرخ بهام ١٩٨٩ من دار (المريخ) السعودية ، وبالتالي يقع خارج دائرتنا الزمنية .

لم يبق إلا أن الأثر إلى الفلسفة والعلم ، ويحضرني في هذا المجال ما قدمته الهيئة المصرية العامة للكتاب من خلال سلسلة (الألف كتاب) الثانية من أعمال لا يخلو بعضها من قيمة . مثل كتاب (حوار حول النظامين الرئيسيين للكون) د. «وهو المؤلف الرئيس للعالم جاليليو جاليلي» وقد ترجمه وحقق د. «محمد أسعد عبد الرؤوف» في أجزاء ثلاثة . وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي يحتاج إليه مشروع كبير مثل هذا العمل إلا أنه للأسف جهد ضائع في الهواء ، لأنني أميل في نقل الأعمال العلمية الكبرى إلى كل ما يمثل روح العصر ويقيّد البحث العلمي ويدفع به خطوات إلى الأمام ،

ولا اعتقد أن هناك فائدة مرجوة كبيرة في نقل كتاب علمي من القرن السادس عشر ، (وك جاليليو عام ١٥٦٤ ونول عام ١٦٤٢) ، أو حتى من النصف الأول للقرن العشرين ، فتاريخ العلم تطل قيمته تاريخية فقط ، على العكس من تاريخ الأدب والفن ، قدمت الهيئة في السلسلة نفسها ترجمة أخرى مهمة لكتاب فلسفي بعنوان (الفلسفة وقضايا العصر) وهو عبارة عن مقالات ومختارات حررها وأشرف على اختيارها كل من «جون د. بورر» و«ميلتون جولدينجر» ، ونقلها إلى العربية د. «أحمد حمدي محمود» صاحب التاريخ الحافل في ترجمة الكثير من النصوص الفلسفية والتاريخية . وقد صدر الكتاب في ثلاثة أجزاء أيضا ، ويمكن القول إن مستوى الترجمة لم يتناسب مع خبرة المترجم وإنجازاته ، فقد أهمل إيراد مصطلحات كثيرة ، في حين اهتم بإيراد كلمات لم تكن هناك حاجة لإيرادها بأصلها الإنجليزي ، مثلا : (ثوابت Fixities وبدائي Primate) — ص ٩٥ من الجزء الثالث (الخ) ، وقد كان الموقف يقتضي ترجمة الفقرات الشارحة لأهمية المراجع الإنجليزية ومضمونها بعد كل فصل ، ولكن المترجم تركها كما هي . ولا يقلل

ذلك من جهد المترجم وصبره المحمود .

بقي أن أشير إلى كتيب صغير يمكن أن ينتمي إلى ميدان فلسفة الجمال ، هو (الخيال الرمزي) مؤلف : «جيلير دوران» من ترجمة «علي المصري» وقد صدرت الترجمة عن (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع) ببيروت ولكن العيب الكبير لهذه الترجمة — على أهمية الكتاب — أن صاحبها لم يسمع عن أن المترجمين الذين سبقوه اختاروا مصطلح علاقة مقابل Sign فاختر لها مصطلحا غريبا من عنده : (دالول) ؟ ولعل ذلك بالنسبة لمصطلحات أخرى كثيرة استقر عليها المترجمون ، فضلا عن الأسلوب اللتوي الذي يجعله تقرأ عدة صفحات لكي لا تقم في النهاية غير فقرة واحدة ، وهو أسلوب يجري عليه كثير من الإخوة المترجمين في بيروت منذ فترة طويلة بئروجن أن يراجعوا فيه اتنسهم .

أرجو أن يبدأ القوس الهابط في الاستواء ثم الصعود مرة أخرى ، وهناك من الشواهد ما يجعلني مؤمنة بأن ذلك سيحدث للثقافة المصرية والعربية في المستقبل القريب .

أغانٍ شبابية

ذلك الجمع الطيب الذي أطعمت
مائذته السخية أرواحنا وغذت
معظم أقطار المنطقة العربية على
مدى حوالى نصف قرن (من حوالى
١٩٢٣ إلى ١٩٦٥) .

ولم تكن أزمة الأغنية المشارة
وقتنئذ ، إلا في ذلك الهدوء ، وطابع
الختام المحزن الذى خيم على هؤلاء
الرواد ولابد من الاعتراف بأن تلك
النهاية ، لم تكن نهاية مألوفة كتلك
التي تختمت مرحلة وتعود الى
أخرى ، بل كانت من نوع نادر ،
تختمت بها دورة كبرى لنهوض ثقافي
وفني عظيم .

لقد عرفت مصر «عصر النهضة»
في نهاية الثلاث الأولى للقرن التاسع
عشر ، حوالى (١٨٤٠) ، وإلى بداية

الستينات . وإذا بالثقافة المصرية
برمتها ، تعبر جسراً مشبوباً
بالجسامية والترديد ولم تكن تعبره
حتى وجدت نفسها في طريق مفاهيم
تماماً ، طريق لم تتوقعه السينما
المصرية ، ولم يكن الألبم ينتظره ،
أو يتصوره تصوراً واضحاً ..
وكذلك كان واقع المسرح
والموسيقى . وقتها راحت تتجمع
أصوات ناقدة وتعالى وتكتب
المقالات وتعدد اللقائات حول
ما أسمته «أزمة الأغنية
العربية» .. وكان صوت جيل
«محمد عبد الوهاب» قد بدأ يخفت
في تلك الفترة ؛ صوت العياقرة :
عبد الوهاب ، القصبي ،
السنباطي ، الشريف ، الطويل ،
المجوى ، حسين جنيدي وغيرهم ..

على سطح الحياة الموسيقية في
مصر ، الآن تطفو موجة عارمة من
أغانٍ تُطبع على أشرطة ، وتظهر على
شاشة التلفزيون ، وفي المذياع
بصورة متلاحقة ، ويجهد البعض
لإيجاد المصطلح المناسب لتمييزها
عن غيرها مثل : «أغانٍ شبابية» ، أو
«أغنية عمرية» .. الخ .

لقد أنهت أعمالها الهامة تلك
المدرسة التي تكلد صدارتها «محمد
عبد الوهاب» بعد المرحلة التي
أضطلع «سيد درويش» فيها بدور
البطلية في الربع الأول من القرن
العشرين . ولقد قام جيل «عبد
الوهاب» على أساس تلك المرحلة
وغير متفصل عنها ، كما يبدو
لبعض .
ومضى الوقت الى نهاية

الثالث الآخر للعشرين . حوالى (١٩٦٥) ، بكل ما يشير إليه هذا المصطلح ، وكما عرفته إيطاليا في «عصر النهضة الإيطالية في القرنين ١٥ ، ١٦» ثم أوروبا ، وكانت له من الأهمية ما كان ويرغم الفوارق مع عصر الثورة الصناعية في إنجلترا في القرن ١٧ فقد حمل في طياته الطابع نفسه ، بوصفه طريق الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة .

وبدئى أن خاتمة كل هذا ، لابد وأن تدفع الفنانين إلى الشعور بأى بالغ ، وإرتباك واسع المدى . وليس بموضع للشك أن ما كان يسمى بأزمة موسيقية في نهاية الستينيات ، قد اشتد حتى أصبحت أنقسام الشانينيات ، وما بعدها ، تبدو وكأنها تبدأ من فراغ تام !! والحقيقة أن جملة من الأغاني القاهرية التي نتجت الآن قد لا تنقل إلينا تجربة شعورية واحدة ، بعيدة الأثر .

لقد نك ، محمد عبد الرحيم المسلوب بحصاه يوم منه ، لتتجرز النهضة الموسيقية المصرية وتأتى بأولى مراحلها التي هى أولى

مراحل التاريخ الموسيقى المصرى «المعاصر» ، وذلك في نهاية الربع الأول للقرن التاسع عشر .. ولم ينقطع التطور إذ أمسكت قبضة محمد عثمان بالخيوط ، وأشيعته صلابه ، ثم أسلمته لثاني المراحل وأهمها حيث تلقفه العبقري سيد درويش «ومعاصروه» ، فمدّه إلى أبعد نقطة ، لتأتى بعد ذلك مرحلة ثالثة وأخيرة تلك التي تقلد فيها «محمد عبد الوهاب» الصدارة ، وتمتع داخلها بأطول نفس ، واكبر قدر من التقنن ، في الإيقاع على الخيط ممتداً وعلى الرغم من ذلك كان الغناء الليديكى — الكلاسيكى (الذى عرفه الدراما بكاملها مرة واحدة على يد سيد درويش ثم كلف) كان هذا الغناء يُسلم الروح ..

أقول : على الرغم من كل العناد العبقري لمحمد عبد الوهاب. وبعد ذلك لم يكن أمراً طبيعياً أن تلقف كل الأصابع والحناجر المزمجة مكتوفة الأيدي ، أمام صمت الأستاذة الكبار الذين انتهوا من أداء مهامهم ، إذ لا تترك الطبيعة شيئاً فرغاً كما يقولون . الحقيقة أن الأغاني التي قدمها جيل «الوهابية» في السبعينيات والثمانينيات ، لم تكن إلا نوعاً من

الإصرار على ملء الفراغ بالهواء ، ومن ناحية أخرى لم يكن هناك مؤلف أو عدة مؤلفين موسيقيين كبار ، اتبداً بهم دورة موسيقية جديدة . فما العمل !! لم يجد البعض — والأمر كذلك — بدءاً من النزول إلى الحلية ، التي تبحث عن لاعبين .. وانتشرت بديهيها الأغاني «الخفيفة» والخفيفة إلى حد التطاير ، «الأغاني الشبانية» وذاعت أشباه المواهب ، واختلت كل شروط التمرس والصوت القوي اللامع ، والدراسة الحقة ، وأى مظهر للوحى النظرى الموسيقى !!

لقد قفزت تلك الأغاني الصغيرة أمام كل سامع ، حتى لا تفرته ملاحظتها ، فهل حقاً كان صمت الكبار هو وحده السبب لكل هذا الذبوع الذى تلقاه تلك الأغاني الطبيعية أو الماذاة ؟ كلا .. فذلك عامل واحد فحسب ، أما الانتشار على هذا النحو فهى في حقيقة الأمر أسباب فنية لتصميلى أخرى ، نابعة من قلب التسميع الموسيقى ، ويما يتطلب الآن منا ، قدرنا من التحمل والتقصيل في القول ، فذلك الأسباب تشرح ، على الأغلب ، إلى أهم قضايا الوضع الموسيقى الراهن .

يتشكل هيكل العمل الموسيقى

من عنصرين اثنين هامين : اللحن والإيقاع . والإيقاع وحده نوعان :

إيقاع خارجي يقدمه الطبل ، الدف أو الرق المصاحب للغنى ، وإيقاع داخلي (داخل اللحن) يثيره وقع نغمات اللحن ، وتوالي هذه النغمات الصادرة عن الغنى أو العازف . وفي مسيرة التطور ، أضاف الإنسان إلى اللحن العناصر أخرى مصاحبة سميت بالهارمونية أو الهوليفونية (وذلك وفقا لأوضاعها ونوع الصياغة) وكان التاريخ الموسيقي يركن مرة إلى الإيقاع الخارجي . ويأخذ في تطويره ، ويمتعه الصدارة ، ومرة أخرى ، في مرحلة أخرى ، يسعى نحو إنشاء اللحن (والألحان المصاحبة) أولاً . والحال أن موسيقى القرن العشرين والنصف الثاني منه على الأخص ، تتميز بطابع إيقاعي يمازى ، فعلى سبيل المثال تتجه موسيقى أوروبا إلى إعلاء شأن الإيقاع ، حتى ليتصدر أحيانا أكثر مؤلفاتهم جدية ، مثل الأعمال المكتوبة لـلأوركسترا السيمفوني ، ودور الأوبرا ، وهذه هي أسيرة آلات الإيقاع تحتل نفس المكان ، خارج الأوركسترا أيضاً ، في فرقهم الخفيفة ، تلك المنكته ، وعلى مدى

نصف قرن ، على خدمة حلبات الرقص ، والشرطة الراقصة ، بالإذاعات الأوروبية .. وهذا الأمر ليس بخاف على المؤرخين ، الذين تنبهوا إليه مطلقاً تنبهت د/ عواطف عبد الكريم في (محيط الفنون — مجلد الموسيقى) .

وتكفي الإشارة إلى أهم الأسماء في عالم الموسيقى في الوقت الراهن . «صترافنسكي» وهو أكثر المؤلفين جدية ، ثم التوقف عند راقته المكتوبة لـلأوركسترا «طقوس الربيع» لكي نتذكر دور آلات الإيقاع التي لغت العمل بطابع إيقاعي لا يمحى .. أما أشكال الأغنية الأوربية الخفيفة ، فاكثرت ينشأ على أساس ثابت من ضرب إيقاعي بارز ومتكرر .. بل إن الأغنية تصنف هناك وتسمى باسم هذا الضرب مثل : الباستوتشا — أو — التانجو والرومبا القدامى ، والبروك الأحدث ، والبوبى ، والكافترى والشاشون والفانك والريجا الأتية .. كل تلك الضروب التي تدفع إلى الرقص ، وتكاد تنفقا أدتك بينما يخفت اللحن المصاحب لها ، ويتقطع إلى أجزاء مختصرة ، وصغيرة ، لكي يفسح مجالاً أكبر لذلك الإيقاع الدوي .

ورغم كل شيء ، فنحن لا نشك لحظة في أن هذا المنحى هو أحد متطلبات فن اليوم ، وربما أصبح ذلك ضرورة بسبب أن الإيقاع اللامع والمُحْكَم كان يبعث في النفس قدراً عالياً من الشعور بالحركة الميكانيكية ، ونفى أى تصور عن ثبات الأفكار ، ودوام الحال على ما هي عليه أو جوده المكان .. الخ .. وعسى أن يكون في ذلك نوع من التعبير عن تردد بقل الإنسان كل هذا الثقل — في عالم اليوم . ويذهبى أن اللحن يعرف الصرعة الدائمة هو الآخر ولكنها — ربما — لا تلى بالفرض ، فهي ليست بميكانيكية على الإطلاق .

وعلى أية حال ، ويمرّف النظر عن المبررات ، فليتنا نلاحظ أن الطابع الإيقاعي هو طابع المرحلة ، بمعنى أنه ضرورة فنية لا مهرب منها ، وذلك بالتحديد هو ما دفع بأغانينا «الشبابية» في مصر نحو الانتشار ، فقد استثمرت أغلب هذه الأغاني الإيقاع العربي الأسمى «المقسوم» ثم إيقاع «المصمود» وأحياناً بعض الإيقاعات الأوربية الوافدة في أشكال جاهزة ضمن برامج آلات الأورج الكهربائيّة والصنوبر الإيقاعي الكهربائي، وذلك لتصنع

لنا ما لا يمكن وصفه بالشبابي ،
 وإنما بالأغنية الإيقاعية ؛ أي التي
 تسخر فيها كل قوى النسيج
 الموسيقي — من لحن مفرد (رئيسي)
 والمان ثانوية أن وجدت وصوت
 المعنى والآلات ، ومضامع ومعاني
 وصياغة تلك النصوص الشعرية .
 لإبراز العنصر الإيقاعي وحده ..
 وذلك يتم عادة بالضبط على نقرات
 الإيقاع من قبل العنصر الأخرى ،
 أو يتم بالعزف أو الغناء ما يهـن
 نقرات الإيقاع ويضعها . وذلك
 لإبراز النقرات نفسها . عملاً بالمثل
 القائل «يضعها تقنين الأشياء» .

وبالمفصلة ، فنحن نعجب
تعلما من قريدهم كلمة:شبابية
 ونسأل مرديدها : هل صُنفت
 مدرسة فنية واحدة ، على مدى
 التاريخ الفني برمته ، سواء أدبية
 أم بصرية (نحت ، خزف ، تمثال ،
 تصوير، عمارة) أم سمعية موسيقية
 أو مسرحية ، تبعاً لمرحلة من عمر
 الإنسان ؟

إننا لا نتريد أبداً في وصف هذا
 الغناء ، بأنه ليس فنياً ، ولا مرضياً
 على الإطلاق ، بل قد كانت الأغنية
 الأوربية مثل : الفانك في الولايات
 المتحدة ، أو البوجي في باريس ،

تبتكر إيقاعها هذا ، وتؤلفه تاليفاً
 ولا تأخذه جاهزاً من التراث ، كما
 أخذ شبابنا إيقاع المقسوم أو غيره
 وعندما استجلبت الولايات المتحدة
 الأمريكية الزوج من أفريقيا ،
 تخلقت على أسس إيقاعية وإفريقية
 ورتجية ، أنواع موسيقية جديدة
 كالجاز ، والبلوز ، غير أنها هي
 وغيرها ، لم تكن لتتشاء تياراً أو فناً
 حقيقاً لولا كل هذا التبدل ، وإعادة
 التركيب الذي طرا عليها جميعاً .
 فهل يُقال نحن على سياسة
 استيراد الإيقاعات كما هي ؟

وإذا كانت الصفة الإيقاعية
 ضرورة ، فالأقرب إلى التصديق هو
 أن الشبابية الذاتية لم تأخذ
 بالإيقاع أساساً لعملها بقصد
 الاستجابة لمتطلبات التطور ، أو
 وحيها منها بذلك ، بل لسهولة
 استخدام العنصر الإيقاعي ، إذ أن
 ابتكار أو استحضار إيقاع هو أمر
 أبسر ألف مرة من ابتكار
 لحن ، أو حتى اقتباسه . بل أن تلك
 العملية كانت عملية واعية (والفن
 عمل واع) لثمت معالجة الإيقاعات
 بإضافات من أي نوع .

نعرف أن للتطور — دائماً —
 وجهين ، فهو يدفع نحو الأسهل
 والأبسط من ناحية ، والأعقد

والأكثر تركيبياً من ناحية أخرى ،
 أما شبابيتنا تلك فلا تنشأ إلا
 السهل وحده ، وذلك يتأكد عندما
 نراها وقد راحت تردد الماناً تقارب
 الطابع الشعبي المرتجل ، من حيث
 بساطة التركيب، وليس من حيث
 العمق وإحكام الصياغة ..

ويمتطيح ملاحظة بعض
 الأسباب الأخرى — الكامنة وراء
 هذا النشاط بعيداً عن الصرفة
 الموسيقية حيث يتعلق الأمر
 بمتغيرات السوق الفني ، كالتنشر
 جهاز وشريط الكاسيت على مدى
 جماهيري واسع ، بعد الستينيات ،
 الأمر الذي تطلب ، دون شك ،
 إنتاج أعداد وأصداً من الأغاني
 الدورية ، ومن ثم دافع بالهواة ،
 وغير المتخصصين ، إلى العمل
 الموسيقي ، من أجل سد هذا
 الاحتياج التجاري المتنامي .

إنها معادلة صحيحة ، تحفظ فيها
 أوراق كثيرة ولكنها تميز دائماً
 فقرات التردد والتدخل بمعنى آخر ،
 وتوتسب مراحل النهوض والتطور .
 وأخيراً ، فإننا نقول أن باب النقاش
 لم يغفل بأوراقنا تلك وحدها ،
 ونسمى أيضاً لزويد من المشاركة
 بمقال آخر ، لاحق ، حول الموضوع
 نفسه .

من ينقد فن البالية ؟!

ميكرة إلى السوق التجارى للفن بما يسوده من قيم هابطة ، ومن المفروض أن تكون هذه السن هي مرحلة تكوينهم كراقصين على أسس علمية وفنية وإبداعية وتربوية ونفسية .

إن محاولة تتبع الأسباب وراء تدهور فن البالية تضعنا أمام عدة خيوط تتداخل فيها النتائج بالاسباب في سلسلة من التراكمات ، بدرجة تجعلنا نتساءل : هل يرجع ذلك إلى مجمل الظروف المحيطة بهذا الفن ، أم ترجع إلى عيوب أساسية كامنة في إقامة مشسروع الباليه نفسه منذ البداية فجعلته يفقد المناعة أمام التيارات المتعدية في الفن ، خاصة أن فن الباليه في مصر حديث نسبياً لم

هذا الفن الذى قدر له يوماً أن يرتقى بالحس الجمالى لفن الرقص من خلال الارتباط به علمياً وتطويره مطيحاً ليصبح في النهاية مجرد (نمرة) تقدم في المسارح التجارية والملاهى والفقرات التلفزيونية . والراقصون في معظم الأحيان تلاميذ مدرسة الباليه وظلبة المعهد العالى الذين يسلكون الطريق إلى هذه الأعمال طوال سنوات الدراسة عن طريق أساتذتهم ، وبدرجة تحول معها بعض الأساتذة إلى متعهدين لتزويد الراقصين إلى هذه الجهات ، وأحياناً إلى بعض الاحتفالات والمناسبات الخاصة .

الامر جد خطير ، لأن له دوراً كبيراً في تحويل تلاميذ المدرسة في سن

المحدث عن فن الباليه في مصر حافل بالمفارقات التي تصدمننا مع كل حقيقة نحاول معرفتها عن هذا الفن ، الذى ولد عملاقاً ، وأفرخت الدفوعات الأولى نجوماً كباراً على المستوى العالمى بما قدموه من عروض ، وما حققوه من نجاحات داخل مصر وخارجها .

وأولى هذه المفارقات التي تواجهنا هو أنه بعد ما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً على إنشاء مدرسة الباليه ، انكشف هذا الفن داخل جدران أكاديمية الفنون ، رغم تخريج مئات الراقصين المحترفين ، ولم يتم إنشاء فرقة محترفة للباليه إلا في العام الماضى فقط . ومن حيث الكيف تردى تيار

تتوافره التقاليد الراسخة في أرض الواقع بالقياس إلى فنون أخرى كالمرح والسيمياء مثلا ، خاصة مع غياب الوعي النقدي للباليه ؟ والأمر يتعلق أساساً برؤية وسياسة عامة لفن الباليه ، وفي غياب هذه السياسة والرؤية التي تستند إليها أصبح فن الباليه نهياً للخرجات الشخصية للقائمين عليه : وأصبح هناك مستفيدون من هذه الأوضاع ، ارتبطت مصالحهم بها وتكيفت من خلالها ، وإذا كانت هناك جهود تبذل في الأكاديمية منذ سنتين لمعالجة لوائح جديدة وتنظيم العمل والدراسة داخل المعاهد بما فيها معهد الباليه ، فإن هذه اللوائح لن تكسب قيمتها الحقيقية إلا بوجود الأشخاص الذين يسمعون بجديّة وإيمان حقيقي لتطبيقاتها وتطوير الدراسة بالمعاهد ، وإلا ستتمحور بدورها إلى بدو شكلية يسهل التحايل عليها . وقيل الخوض في الحديث عن مشاكل الباليه سنحاول في البداية التعرف على الظروف التي أحاطت بنشأته في مصر ، وطبيعة هذا الفن وخصوصيته ، والكيفية التي يتم بها إعداد راقص الباليه .

أنشئت مدرسة الباليه المصرية عام ١٩٥٨ تحت إشراف د . ثروت

عكاشة وزير الثقافة وقتها ، حيث انيط به بناء المؤسسات الثقافية في إطار خطة ثورة ٢٣ يوليو فيما يتعلق بالثقافة ، وتم الاستعانة بمجموعة الخبراء السوفيت من البولوشوي الذي يعتبر أكبر خبرة عديّة في الباليه . وأنشئت المدرسة المصرية على غرار المدرسة الروسية ، وتم تكوين أول فرقة للباليه من خريجي الدفقات الأولى للمدرسة ، وقدمت الفرقة عروضاً لمجموعة من اللياليات الكلاسيكية ومنها تكوين ريزرنوار الفرقة والتي يعتبر مستوى أدائها مقياساً لمستوى الفرقة ، ولأدت هذه العروض نجاحاً كبيراً بالمستوى الذي ظهرت به ، وبرز من خريجي الدفقات الأولى العديد من الأسماء الالامه ، ومنها تشكلت نواة الباليه المصري ، وتم إرسال بعض الراقصين إلى منح دراسية في الاتحاد السوفيتي ، وشاركوا خلالها في أداء بعض العروض ، كما حققت الفرقة نجاحاً في العروض التي قدمت في عدد من الدول ، وإتاح لها ذلك فرصة للاحتكاك بالخارج واكتساب الخبرات .

وتوافرت في تلك الفترة عدة عوامل تضافرت لخلق بداية قوية للباليه المصري قلما تتوافر لراقص باليه ،

وتمكنت في إشراف الدولة واحتضانها للتجربة من خلال كافة المؤسسات المعنية ، وتوفير الإمكانيات المادية اللازمة . والرعاية للتلاميذ صحياً وتعليمياً وتدريبياً ، وتوافر الخبرة المثلّة في الخبراء السوفيت ، ووجود دار الأوبرا بإمكانياتها الكبيرة ، مما ساعد على نجاح العروض والتفاف الجمهور حول التجربة .

أما عن النظام المتبع في تدريس الباليه في الدراسة ، فإن التلميذ يلحق بالمدرسة من سن ثسع سنوات ويستمر الدراسة تسع سنوات ، إلى نهاية المرحلة الثانوية يدرس التلميذ خلالها دراسة فنية بجانب المواد الدراسية المتبعة في التعليم العام ، ويتخرج في نهايتها راقص باليه محترفاً . فمهمة المدرسة إذن إعداد الراقص المحترف . أما المعهد العالي للباليه فهو للتزود بالدراسة العلمية المتخصصة من خلال قسمين بالمعهد : قسم التدريس ومهمته تخريج مدرسين للمدرسة ، وقسم الإخراج للتخصص في إخراج وتصميم عروض الباليه . أما فرق الباليه فمنها الفرقة الطلابية للمعهد التابعة للأكاديمية ، والأداء فيها مرتبط بالعام الدراسي ، ثم الفرق المحترفة وهي التي يتم تشكيلها

لاستيعاب الخريجين ، وتعارض عملاً احترافياً ، وهى فرق ليس لها وجود ، سوى الفرقة التى تم تشكيلها فى الأوبرا فى العام الماضى فقط ، أى أن المعهد ظل على مدى ثلاثة وثلاثين عاماً بلا فرق لاستيعاب الخريجين من الراقصين ، وهؤلاء ظلوا طوال السنوات الماضية يعملون بالفرقة الطليعية ، مما خلق وضعاً شاذاً فى الفرقة ، اختلطت فيه الهواية بالاحتراف وترتبت على ذلك مشاكل أساسية سيأتى الحديث عنها .

وراقص الباليه مثل الملاعب الرياضية ، يمارس الرقص عدة سنوات يكتسب خلالها المزيد من الخبرة واللياقة ، ثم يبدأ السعد التنازلى مع التقدم فى العمر ، حيث يبلغ متوسط عمر الراقص حوالى ٢٠ سنة ، إذا كانت الظروف مهية له تماماً ، ثم يعثر بعدها أى فى حوالى سن ٣٢ سنة ، ويفترض بعد الاعتزال أن يتجه للعمل فى مجالات الباليه المختلفة مسؤلاً بخبرة الرقص ، كالتدريب والتصميم والإخراج والتدريس .

ومر الباليه فى مصر خلال سنوات السبعينيات بالعديد من الظروف والأحداث التى أثرت على هذا الفن بشدة ، ولم تكد أقدامه تثبت بعد بقوة

فى أرض الواقع . ومن هذه الأحداث حريق الأوبرا عام ١٩٧١ . وكان وجوده لحد عوامل نجاح الفرقة بما توافر فيها من إمكانيات وتجهيزات ووجود جمهورها الذى التفت حول التجربة . وكان مهياً لاستقبالها وانتشارها من خلاله ، وقدمت بعدها الفرقة عروضاً بمصاح أخرى لكنها كانت تفتقد للإمكانيات والتجهيزات مثل مسرح الباليون ، كما قامت الجماعات الدينية بصرق ديكورات العروض قبل تقديمها بقاعة جامعة القاهرة . ومن الأحداث التى أثرت بشدة على مسار الباليه ، وهى ما جرى أثناء تولى د . رشاد وشذى رئاسة الأكاديمية بعد إنشائها حين أصدر قراراً عام ١٩٧٦ بإنهاء خدمة الخبراء السوفيت بالأكاديمية ، ومنها معهد الباليه ، وذلك تمشياً مع الاتجاه السياسى السائد دون مراعاة مصلحة الدراسة ، إذ تم ذلك فجأة ، وفى منتصف العام الدراسى ، ولبن وجود من يحل محل الخبراء ، وكان معظم خريجي الدفعة الأولى فى بعثات بالخارج ، والقلّة الموجودة لم تكن معدة ، وليس لديها الخبرة ، فأصبحت المدرسة والمعهد بلا كوادر ولا خبرات .

أنشاء تولى د . رشاد وشذى

الرئاسة الأكاديمية أيضاً ، قدم عام ١٩٧٧ نص مسرعى هو (عيون بهية) من تأليفه ، ومن أجل تقديم هذا العرض أصدر قراراً بإلغاء الموسم الفنى للفرقة الباليه . كى يتفرغ الراقصون للمشاركة فى المسرحية ، وكان ذلك على حساب فن الباليه الذى يستلزم استثمارية العروض ، حتى لا يتأثر مستوى الراقص . وصاحبت ذلك ظاهرة خطيرة استشرت فيما بعد ، هى الطفرة فى أجور الراقصين عما كانوا يتقاضونه فى الفرقة ، إذ دفعت هذه الظاهرة الراقصين فيما بعد للعمل فى المسارح وبرامج التلفزيون والملاهى مقابل أجور مرتفعة لا تقارن بأجور الفرقة ، فضلاً عن أن هذه الأعمال لا تتطلب مجهوداً مثل التدريب الشاق والإعداد الذى يستلزمه فن الباليه .

وأتت هذه المقدمات الى هجرة عدد كبير من أفضل راقصي الباليه إلى أوروبا وأمريكا ، حيث حققوا هناك نجاحاً كبيراً لوجود فرص لا تتوافر لهم هنا ، وكان ذلك أيضاً خسارة كبيرة للباليه المصرى .

وأثرت هذه العوامل مجتمعة على الفرقة وأدت إلى انكماشها خاصة بعد حريق الأوبرا ، فاحتضنت الأكاديمية

الفرقة حتى تتم تهيئة الظروف لتكوين فرقة محترفة ، واندمجت فرقة باليه القاهرة مع الفرقة الطليعية ، أى الدارسين مع المحترفين ، واختلطت أهداف الاحتراف بأهداف الدراسة ، ولأن المشرفين على الفرقة هم أساتذة المعهد العالى وهم فى الوقت نفسه الذين يقومون بالتدريس فى المدرسة فقد اختلطت الأهداف فى كل منها ، وتداخلت السياسات وتضاربت ، وأصبح التلاميذ يُدفعون للعمل الخارجى عن طريق أساتذتهم الذين يتحكمون فى مصيرهم .

ومع زيادة التراكم فى هذه المشاكل اختلفت وجهات النظر بين الأساتذة المسئولين فى معهد الباليه ، وتولى د . ملجدة عز صعيدة المعهد حالياً أن اللعب ليس فى نظام التدريس ولكن فى عدم استثمار نتائج سنوات الدراسة وتوزيعها من خلال غياب الفرق المحترفة لاستيعاب الراقصين ، وهناك أمل الآن بعد إنشاء فرقة الأوبرا أن لا تهرب العناصر الجيدة للبحث عن فرص فى الخارج ، ويؤكد د . عاكف عفيفى رئيس قسم التدريس ، وجهة النظر نفسها ، وهى أن سبب هذه المشاكل ليس فى نظام التدريس وإنما فى ضرورة وجود

أماكن مناسبة للعرض ، وهذا ما تحقق بعد إنشاء الأوبرا ويقول د . عصمت يحيى الأستاذ بقسم التدريس إن مشكلة الباليه بدأت بمفاجأة إنهاء خدمة الخبراء السوفييت : إذ كان ينبغي أن يتم ذلك تدريجياً على مراحل وتسبقه خطة إعداد للكوادر التى تحل محل الخبراء من خلال رؤية يتم على أساسها تطوير الباليه والحفاظ على مستوى الباليهات الكلاسيكية ، مع الاهتمام بالمنع والبيئات للاطلاع على أحدث ما وصل إليه الباليه من تطورات فى الشرق والغرب ، كذلك فإن انعدام الرعاية فى المدرسة أثر على مستوى الراقصين ، ويوصل الأمر إلى درجة أنه لم تكن هناك عربات لنقل التلاميذ من المناطق البعيدة مما جعل القبول بالمدرسة يقتصر على الأحياء القريبة .

ويتحدث د . ملجدة صالحي ، أول من تولى عمادة المعهد من بين خريجيها ، من خلال خبرتها ، فنقول : أصابنى الذهول إثر عودتى بعد أحد عشر عاماً إلى الخارج من التغييرات التى طرأت على المعهد ، سواء فى تغير القيم والتقاليد التى نشأنا عليها ، أو تدهور المعهد نفسه من إهمال للمرافق والصيانة ، فى قاعات التدريب

والتجهيزات والورش . وكأن هناك عدم استجابة متعددة للمطالبة بإنقاذ الورش التى تقوم بتصنيع الملابس والديكورات ، حتى فى أبسط الأمور ، وأهمها مثلاً إعداد أحذية الباليه الضرورية فى أداء بعض الحركات الهامة ، ولم يكن هناك أى تجاوب معى ، مما اضطررنى فى النهاية لتقديم استقالتى . وعن مشكلة العمل الخارجى للطلاب ، فتوى د . ملجدة صالحي أن ذلك قد حدث عندما ضحت فرقة الأكاديمية بالراقصين محترفين ، عندما تم دفع الطلبة إلى الأعمال الخارجية عن طريق أساتذتهم فى غياب فرقة محترفة خلال السنوات الماضية ، وعدم وجود صورة واضحة للمستقبل بالنسبة للطلبة مما يدفعهم للاستجابة للعمل الخارجى فى سنوات الدراسة لتأمين مستقبلهم ، ومشكلة بعض الأساتذة هى أن تلاميذهم أصبحوا ينافسونهم فى سوق العمل الخارجى ، وكذلك فالإلغاء الأمور يساهمون بدور فى ذلك بسعيهم وراء المكاسب المادية .

ويطرح د . يحيى عبد التواب الاستاذ بقسم الإخراج ، مشكلة الباليه فى إطار رؤية عامة فيقول : رغم ما أحاط الباليه من اهتمام الدولة فى المرحلة الأولى من عام ٥٨ إلى ٦٧ ،

فإن بذور الهزيمة كانت موجودة في المجتمع ، مما يدل على أن الأشياء في جوهرها لم تكن من الصلابة والتكوين السليم مما يجعلها تبقى لنفسها الاستمرار والتطور ، فلم يصاحب الاهتمام بالبيئة وضع استراتيجيات للتغيرات التي ستطرأ عليه ، وهي خطة لا يمكن أن يضعها أحد من خارج البلد ، فرغم ما قدمه الخبراء السوفييت ، فإن مهمتهم كانت في إنشاء المدرسة ، ولم تستطع اللوائح والقوانين أن تستوعب هذه التغيرات فيما بعد ، هذا بالإضافة إلى الظروف المحيطة بالراقصين ، مثل عدم وجود ضمانات لهم بعد الاعتزال الذي يتم صادة في سن مبكرة جداً عن سن الملائم .

ويثير د . عبد المجمع كامل رئيس قسم الإخراج بالمعهد ، والذي تولى الإشراف على فرقة الأكاديمية خلال السنوات الماضية ، ورئيس فرقة باليه الأوبرا حالياً ، جوانب أخرى للمشكلة فيقول : في البداية كان هناك إقبال على المدرسة ، وكان ذلك أمراً هاماً لاختيار أفضل العناصر الموهوبة بين عدد كبير من المتقدمين . والأول قل الإقبال على المدرسة ، وبقلت فرفض الاختيار ، وهذا يؤثر بدوره على إمداد الفرقة بالعناصر الموهوبة ، وانصرف

الراقصون إلى الدراسات العليا والحصول على الدكتوراه التي تستغرق عشر سنوات من عمر الراقصين ، ويؤثر على مستواهم ، لعدم تفرغهم . قلت له : لكنت أنت نفسك حصلت على الدكتوراه خلال سنوات الرقص ، وعملت أستاذاً بالمعهد فضلاً عن تولي مسئولية الفرقة ، فلماذا لم تتفرغ للرقص ؟ فأجاب : لأن البلد تريد دكتوراه ، وقد أجليتها حتى سن الثلاثين حيث لم يكن من سبيل للرقص سوى من خلال المعهد والفرقة التابعة للمعهد بعد حريق الأوبرا ، وهذا يستلزم الحصول على الدكتوراه ، ومعظم الخبراء السوفييت الذين درسنا على أيديهم لم يحصلوا على الدكتوراه ، ولقب بروفيسر حصلوا عليه بالخصية . للمشكلة لم تكن في طرد الخبراء السوفييت ، ولكن في سوء إدارة من تولوا بعدهم ، فقد تكالبوا على المناصب لاستكمال النصاب القانوني على حساب الرقص ، ووضعوا العقوبات أمام المواهب الحقيقية ، فأصبح الراقصون يعتزلون في سن مبكرة ، ولا تعدى سنوات الرقص خمس سنوات ، يسعون بعدها للانصاف بالجامعة لتأمين مستقبلهم . وإنشاء المعهد

وبعضى د . أحمد جمعة في الحديث فيجبر أخطر قضية يواجهها ، وهي اشتغال التلاميذ ، الذي يهدد فن الباليه كله فيقول : في البداية كان من المحظور على التلاميذ الاشتغال بأي عمل خارجي ، ونظراً لوقوع الطلاب تحت سلطة الأستاذ التلاميذ يتجهون للأعمال الخارجية على حساب التدريب الدراسي والتحصيل العلمي ، وبعض أولياء الأمور (صباحاً) يخطون أولادهم على ذلك للتكسب من روائهم .

وباعتبارك كنت مشرفاً على المدرسة ، ما هي الإجراءات التي اتخذتها في مواجهة ذلك ؟ فقال : من الذي يطبق اللائحة ؟ إن المسئولين عن تنفيذها هم أنفسهم الذين يدفعون التلاميذ للعمل ، ويقضون من روائهم . عميدة المعهد مثلاً ، بسبب المشاركة في احتفالات أعياد الطفولة أو أي نشاط خارجي ، توقف البرنامج الدراسي حتى ولو كان ذلك ضد خطة الدراسة ، بدعوى الاشتراك في الأعياد القومية . اكتشفت في إحدى المرات أن أحد الأساتذة يأخذ بعض الطالبات للرقص في حفل عيد ميلاد شخصية سعودية ، وتم التحقيق مع الطالبات

وفصلن لمدة اسبوع ، أما الأستاذ نفسه فلم يتم التحقيق معه ، كما اكتشفت أن أحد الطلبة كزن فرقة زفة . لقد فقدنا السيطرة على التلاميذ لانهم يعملون تحت وصاية الاساتذة .

وبطرح القضية على د . ملجدة عز عميدة المعهد ، قالت : للأسف إن أولياء الأمور هم الذين يدفعون بابنائهم إلى العمل بسبب تقيـر الظروف المعيشية وصعوبتها .

ولماذا لا تشترطون عليهم عدم مزاوله التلاميذ لى عمل خارجى عند إلحاقهم بالمدرسة ، خاصة أن اللائحة تنص على ذلك ؟ فقالت : من الصعب اشتراط ذلك في ظل الظروف الحالية ، فمإذا تقدم نحن لهم من إمكانيات ؟ تلك عوامل لايد من وضعها في الحسبان ، ونحن نحاول ان ننظم الأمور ، والمشكلة اكبر بالنسبة للطلبة الكبار الذين يعملون في مجالات بعيدة عن الباليه ويتقاضون اجور محترفين ، أما التلاميذ الصغار فهم يعملون من خلال جهاز التليفزيون في عيد الطفولة والاحتفالات والمناسبات القومية ، وهى فرصة لمرضى نشاطهم من خلال جهاز إعلامى .

● وهل يخضع هذا النشاط

للبرنامج الدراسى أم انه منفصل عنه ؟

— نحن نغذى الأجهزة الإعلامية بنشاط الباليه عموماً ، لكن الأعمال الخارجية الأخرى ينبغى أن تكون يعلم المعهد ، ويتم الموافقة عليها حسب طبيعة النشاط نفسه .

ويتحدث د . عصمت يحيى ليصل بالمشكلة إلى مداها قللاً : هناك نوعان من العمل الخارجى ، نوع يتم بعلم المعهد وعن طريق الاساتذة ، ونوع يتم بدون علم المعهد ، لكن ذلك ليس هو القيصـل في الأمر . إن بعض الأعمال يتقاضى فيها التلاميذ أجراً ، والبعض الآخر يقبض فيه الاساتذة الاجر ولا يعطون التلاميذ شيئاً ، حتى ان اولياء الأمور هم الذين يحتجون على عمل أبنائهم بدون أجر . والأعمال التي يشارك فيها التلاميذ معى ، يتقاضون عنها أجراً ، في البداية كتت اقوم بتنظيم عروض اعياد الطفولة وأعياد أكتوبر ، وكانوا يهاجموننى بدعوى اننى أشغل الطلبة ، والآن أصبحت العميدة د . ملجدة عز تنظيم عروض اعياد الطفولة بمقت مع التليفزيون تعطى منه التلاميذ مبالغ تافهة . ومعظم العقود التي يتعاقد فيها الاساتذة للعمل في المسارح أو غيرها ، يتم فيها

الاستعانة بتلاميذ المدرسة ، والنتيجة تشتت جهود التلاميذ طوال العام لارتباطهم بأعمال خارجية ، وعدم تفرغهم للدراسة ، وزيادة نسبة الرسوب ، حتى انه منذ ثلاث سنوات كانت نتيجة الثانوية العامة : لم ينجح أحد اى لم يوجد طلاب في المعهد للدقعة التالية . وعموماً فانا ادير مدرسة خاصة ، واست محتاجاً للاستعانة بالتلاميذ في الأعمال الخارجية ، لكن مادام المبدأ قائماً فلن استثنى نفسى منه ، وأنا اعطى التلاميذ أجراً لكن غيرى لا يعطى ، وأرحب تماماً بمنع التلاميذ من اى عمل خارجى بشرط أن يسرى ذلك على الجميع .

إلى هذا الحد تبدو والصورةمفزعة وخظيرة ، وكل ما حاولته هو نقل وجهات النظر والتهلمات المتبادلة بين الأطراف الذين يساهمون في خلق هذا المناخ القتردى ، الذى يتم فيه تنشئة تلاميذ مدرسة الباليه ، والامر الخطير المترتب على ذلك هو أن يتحول الاتجاه في الالتحاق بالمدرسة من اولياء الأمور الذين يتوافر لديهم الرسمى بالقيم الفنية الرفيعة لفن الباليه إلى نوعية أخرى من اولياء الأمور تحاول أن تستثمر أبناسها في سوق الفن التجارى ، بحيث يصبح المعهد مع

الوقت هو البديل لشارع محمد علي .
ومن المؤسف أيضاً أن يتم ذلك تحت
سمع وبصر المسؤولين في الأكاديمية ،
والمصيبة الأكبر ألا يكونوا على علم
بها ، وأن يتم ذلك على أيدي الأجيال
الأولى من فئتي الباليه ، الذين تربوا
على القيم الفنية الرفيعة ، ولاقوا كل
الاهتمام والرعاية ، فهم الذين يتولون
المسؤولية الآن داخل المدرسة
والمعهد .

وهذا ينقلنا إلى قضية أخرى وهي
أنه رغم صدور اللائحة وتطبيقها مع
بداية هذا العام ، فلم تستطع أن تمنع
الثغرات الموجودة حتى الآن ، بما
يعني أن الأمر ليس مرتبطاً باللائحة
قدر ارتباطه بمن هم قائمون على
تنفيذها ، مما يستدعي إعادة النظر
في العناصر التي تصالو خلق هذه
الثغرات واستغلالها لصالحهم
الشخصية .

مذا حققت اللائحة حتى الآن ،
وما هي هذه الثغرات الموجودة ؟
يقول د . محمد بسيوني الأستاذ
بالمعهد : أخذنا قراراً في مجلس المعهد
بمنع عمل الطلبة إلا مع الإماءات ،
مع أنه من المفروض أن يُمنع ذلك منعاً
بالتأ ، لأن الأستاذة انقسمت من
المفروض ألا يعملوا إلا بإذن من
رئيس الأكاديمية ، ومعظم الأعمال

الخارجية في السوق ، كالمسرح مثلاً ،
يمكن لأي واقص أن يقوم بها
ولا تتطلب راقص الباليه . والعمل
الخارجي يرجع أساساً إلى عدم وجود
فرق لاستيعاب الراقصين بعد
تخرجهم ، وفرقة الأوبرا التي تكونت
هذا العام لا تستوعب إلا أعداداً قليلة
من الخريجين ، وبالتالي يتجه الباقون
للعمل في مجالات أخرى ، ويبعدون
ذلك منذ سنوات الدراسة . وقد
انفصلت الفرقة عن المعهد هذا
العام ، وتم الفصل بين العمل
الدراسي والعمل الاحترافي ، كذلك
ينبغي الفصل بين المدرسة والمعهد
العال على وجه السرعة لأن تلاميذ
المدرسة في مرحلة الإعداد للرقص ،
أما طلبة المعهد العالي والدراسات
العليا فهم راقصون محترفون ، وذلك
حتى يتم إنقاذ ما يمكن إنقاذه ، وألا
يقتصر تقديم عروض المعهد على
أستاذة بعينهم ، كذلك فالأعياد
القومية وما يقدم فيها من عروض
لا تستلزم الاستعانة بطلبة مدرسة
الباليه . إذ يمكن للتلاميذ أن يقوموا
به ، بل إننا لو قارنا طلبة المدرسة
بطلبة مدرسة الباليه في نادى الشمس
لوجدنا أن طلبة نادى الشمس
أفضل ، فهم يتلقون تدريباً أفضل
وأكثر انتظاماً ، كذلك توجد لديهم

إمكانات لا تتوافر في المدرسة مثل
القاعة المكيفة .

ويقول صلاح السدين حفي
المشرف حالياً على المدرسة : بعض
الاستاذة للأسف لا ينفذون القانون
أو اللائحة ، والأعمال التي يقومون
بها في الخارج بالاستعانة بالطلبة
ليس لها علاقة بفن الباليه ، وهذا
يؤثر على مستوى التلاميذ فضلاً عن
أن هذه الأعمال التي تتم بدعوى
المشاركة في مناسبات قومية يستغرق
الإعداد لها معظم العام الدراسي
فتكون على حساب الدراسة ، والعام
الدراسي نفسه غير كاف فهو لا يتجاوز
خمسة شهور تدريب ، عدا فترة
الامتحانات ، والتعليم يحتاج إلى فترة
تدريب طويلة خلال العام لأنه في
الإجازة الصيفية ينقطع عن
التدريب ، فيحدث ضمور في
العضلات ، ثم نبدأ مع بداية العام في
إعادة إعداده من جديد ، لذا لا بد أن
يكون التدريب موسعياً من خلال
برنامج مصد .

وتقول د . علية عبد الرازق وكيلة
المعهد : بدأ هذا العام تطبيق اللائحة
حيث يتضمن المنهج الرقص الحديث
الذى سيبدأ مع المدرسة الجديدة ،
وكذلك تكوين الفرقة الطليعية ووضع
لوائح لها ، وستضم طلبة المدرسة

والمعهد العالي والدراسات العليا ، باعتبارهم طلبة ، كما بدأنا في تنظيم الدراسات العليا بعد أن كانت متوقفة ، وفي مساعدة المعيدين على تنظيم أوقاتهم بين الدراسة والتدريس والرقص ، وهذا سوف يرتفع بمستوى الدراسة لوجود فنانين مثقلين ، وكذلك بدأنا بإصلاح المعهد وصيانتة وإصلاح الورش التي ستعطي دفعة كبيرة لرفع مستوى المعهد ، أما بالنسبة لعمل الطلبة في الأعمال الخارجية ، فلا نستطيع أن نقول إنها تروقت ، وقد نشرت صحيفة الوفد منذ فترة قليلة ، أن عميدة المعهد اصطحبت الطالبات للرقص في عيد ميلاد شخصية عربية بفندق ماريوت ، وفي رأيي لا بد أن يُفصل أي طالب يمارس مثل هذه الأعمال ، حتى لو سُمّي المعهد إلى النصف ، وأن يكون هناك معهد من أولياء الأمور بعدم اشتغال أبنائهم في أي عمل خارجي عند إلحاقهم بالدراسة سوى فرقة الأوبرا ، فالعمل الخارجي يمكن لأي راقص عادي أن يؤديه ، ولا يحتاج إلى فن الباليه ، والغريب أن يعلن التلفزيون عن طلب راقصين لتطبيق عليهم شروط المدرسة ، في حين أنه يستطيع بإمكانياته أن ينضم مدرسة الراقصين حسب احتياجاته ، فإعداد

راقص الباليه يتطلب مجهوداً شاقاً على مدى تسع سنوات ، وليس ذلك في النهاية من أجل أن يقف ككومبارس خلف الراقصات والمطربات .

ويجب في النهاية أن يقتصر نشاط الفرقة الطليعية على البرنامج الدراسي مع إقامة حفل في نهاية العام . تنسجيا لنشاطها ، وإعادة تكوين ريبورتوار الفرقة الكلاسيكي ، وتقديم العروض القديمة من خلال التلفزيون ، والغريب أنه لا يعرضها بدعوى إنها أبيض وأسود ، في حين يقدم أفلاماً قديمة أبيض وأسود ، وكذلك يجب تطوير الرقص المصري من خلال الارتباط بالأساطير الشعبية وإتاحة سفر الطلبة المتفوقين من خلال جهاز الشباب ، وكل ذلك ستظهر آثاره بعد سنوات .

وتقول د . ملجدة صالح : لا بد أن يرفع الجميع أيديهم عن العمل الخارجي ، وبالنسبة لإعطاء هيئة التدريس فلسافة تحتاج إلى تنظيم من خلال برنامج ملزم حتى يتفرغ الطلبة للتدريب الدراسي اليومي ، فعندما كنت عميدة منعت الطلبة من الاشتراك في أعياد أكتوبر ، ولا بد من إنقاذ المدرسة لأن المعهد بدون المدرسة لا دور له ، كذلك لا بد من

الاستفادة من الخبراء الأجانب الذين يأتون ويذهبون دون الاستفادة منهم .

ويقول د . يحيى عبد التواب رئيس لجنة تطوير اللائحة بالأكاديمية : لا بد من الفصل بين المدرسة والمعهد ، وذلك أمر يحتاج إلى إعداد إداري وفني لأن وجود المدرسة في أحضان المعهد أثر عليها سلباً ، فلم يسمح بالتدريس فيها إلا لأعضاء التدريس بالمعهد ، وجعل القوانين التي تحكم أعضاء هيئة التدريس بالمعهد تؤثر عليها سلباً ، كذلك فإن العمل في المناسبات القومية يستنفد طاقة التلاميذ التي ينبغي أن توجه للدراسة ويتم على حسابها ، ونتجت عن ذلك حالة استعجال في تقديم العروض بالعناصر البشرية نفسها سواء في التصميم أو الإبداع ، ولذا يجب استخدام هذه العناصر بشكل أفضل من خلال التفرغ في العروض التي تزيد الحيرة .

هذه هي أهم المشاكل التي عملت على تدهور فن الباليه المصري ، وهذه هي المقترحات التي يطرحها الاساتذة المتخصصون من أجل استنقاذ الموقف وتدارك الوضع المتردى ، فكيف تأخذ هذه المقترحات والحلول طريقها إلى التطبيق ؟ ! هذا هو السؤال .

قضايا ثقافية .. بلا ساحة

الواحدة .

مدخل الحرافيش :

من أهم القضايا التي افتعلت افتعالا على الساحة الثقافية / الشعبية ، والتي أزعجت الفضاء عن راحة كريمة . قضية الصفوة والحرافيش . . أو «صفوة» - حرافيش » ، هكذا صيغت وأثيرت وانتشرت .. لمجرد أن أحمد عبد المعطي حجازي ذكر في افتتاحية أعداد « إبداع » الأولى : « المجلة لا تلتزم بنشر ما لانتظبه ولا تقدم تفسيراً لمعجم النشر ، وأضاف : « فاليدعون في كل أمة وجيل ، أفراد ، لكن هؤلاء المبدعين

ولجان الجوائز ، بكل اللجان المعنية بالثقافة ، وأعطيت الفرصة لكل الأجيال إعلامياً . لو أن هذه الساحة موجودة لوجدت متابعة نقدية حقيقية لأعمال المبدعين ولو أن هذه الساحة موجودة ما حاول البعض اغتيال أحمد عبد المعطي حجازي ، وما انصرف بعض المشتغلين بالثقافة إلى الكتابة - في منابرهم - عما يصبون إليه سياسياً ، وما تجرأ البعض على مهاجمة كتاب مصر ومبدعيها . ساحتول مع ذلك قراءة بعض أهم القضايا التي أثرت على الساحة الثقافية الشعبية وهي على حد متابعي لا تتجاوز أصابع اليد

ما هي القضايا الثقافية التي أثرت على العام الماضي على الساحة الثقافية ؟ سؤال في غاية الصعوبة ، لولا أن أهم إصدارات العام ، وكانت الإجابة في غاية اليسر : لكن - للأسف - السؤال يطالب : بالقضايا الثقافية ، بمعنى أوضح ، قضايا الساحة الثقافية ، وبوجه الصعوبة ليس في افتقارنا للقضايا . بل في غياب الساحة عنها . الساحة الثقافية الحقيقية التي تفرز القضايا وتعمل على تحليلها ومناقشتها من خلال أطراف التحاور . الساحة التي تطرح هموم وآمال أفرادها . لو كانت هذه الساحة موجودة بالفعل ، لأعيد النظر في تشكيل إتحاد الكتاب

وهم الصفوة التي تجسد عبقرية الأمة .. فلماذا يبقى إذن للحرافيش ، أى لأوساط الناس وعامتهم في هذه المجلة ؟ ، أقول — والقول لحجازي — يبقى لهم أن يقرأوها ، فالقراءة نصف الإبداع . هذه الجملة الواضحة والمباشرة ، تحولت إلى : « قدم حجازي تصنيفاً يقول : إن هذه المجلة تنشر للصفوة وليس للحرافيش ، ويبقى للحرافيش أن يقرأوها .. واضفوا : ولم يوضح حجازي من هم « الصفوة » ومن هم « الحرافيش » ، الشيء الوحيد الذي اعتقده وراء افتعال هذه القضية وتحويرها إلى هذا التصنيف الطبقي ، هو خوف البعض من عودة حجازي إلى مصر ؟ هذا البعض كان وراء دفع الشباب من المثقفين والصحفيين للهجوم على حجازي .

ومع أن هذه القضية انتهت ، ولم يفلح فيها فريق الهجوم في النيل من حجازي ومع أنها كانت مقفلة . إلا أنني اعتقد تماماً فيما قاله «حجازي» فيها ، خاصة أن الساحة الثقافية محتشدة بالمدعين إبداعياً . الذين يزعمون كتابتهم للقصة والشعر والرواية والنقد ، والأمثلة كثيرة

بمختلف الأجيال الأدبية — إن جاز المصطلح — ولو تناولنا الأعمال تناولاً جدياً ، أو حتى الأسماء المطروحة ، لن نخرج بكثير من مبدعين أو ثلاثة في كل جيل بل ربما نلّف على واحد فقط . أما إذا قرأنا الأعمال ، أو بمعنى أوضح أعمال المدّعين لوقفنا على تشابه ورداءة يُعْمدان عن الإبداع الحقيقي الذي يشمل — في رأيي — التقدير في التجربة والتعبير والبهاء . وينض النظر عن هذا لا أعرف لماذا نقدم دائماً — على اغتيال رموزنا ؟ ومن القضايا التي افتعلت —

أيضاً — افتعالاً فجأ ، محاولة النيل — من مبدع موهوب مثل جمال الغيطاني ، واتهامه بالسطو على فقرات من كتاب «دلائع الزهور» لأمين إيلس . ولو كان المنتقمون ، الذين استقلوا متابرهم للهجوم على الغيطاني في أعماله ، قد فتحوا ساحة للتأمر حول ما يشهرونه ، لوقفوا على سلبات أكثر من التي تناولها الغيطاني بصفحته ، خاصة في ظل نقاش سرقة البيض — بشكل فردي وجبايى بدور النشر الخاصة — للتحقيقات القديمة .

اللجان الثقافية

بالطبع لم يكن أحد يتوقع أن يرفض صاحب الجيومات (حسن

طلب) جائزة الدولة التشجيعية للأسباب التي ذكرها ، ولا حتى هو نفسه ، كان يتخيل أن يأتي عليه اليوم الذي يقول فيه للجائزة : لا .. ويتخطى فعل الرفض إلى صياغة بيان لتبرير رفضه .. فلماذا تقدم لها ؟ « سمعت — على حد قوله — من أحد أعضاء اللجنة ، أن هذه بداية طيبة لتقدير الشعراء الجديين ، علينا ألا نعتق — حسب كلام العضو له — هذه البداية بقاطعة المجلس .. ولذلك اشتركت ، ولماذا ترفضها الآن ؟

«لأن الرعيس عندما تتساوى ، لا يستفيد بذلك التساوى غير ضعاف الموهبة ، ولم يكف بذلك ، بل أكد : « لا يشرافني أن أحصل على الجائزة التشجيعية في الشعر ، في الوقت الذي يكون فيه (...) هو المقدر شعرياً ، أى هو القدوة والنموذج » .. وربما كان لحسن طلب الحق في رفضه ، وإلى صياغة المبررات التي يراها لهذا الرفض ، لكن الحق أنه على صواب سواء في مبرر التساوى ، وبين شاعر مبدع وآخر مجرد عابر ، ويغض النظر عن مسداقية مبرراته من دعمها ، فبيان حسن طلب وتصريحاته ألقت الضوء على قضية في غاية الأهمية ، هي

قضية أعضاء اللجان الثقافية والتي تحتاج بشكل جدى إلى الوقوف على بحسبها ، وإعادة النظر فيها ولا أقصد لجنة بعينها ، بل سائر اللجان القائمة بالمؤسسات وغير القائمة ، مثل لجان جوائز الدولة ، ولجنة الشعراء اليوناني كفاي ولجنة منح التفرغ ، ولجان إجازة الأعمال الأدبية بالمؤسسات الحكومية .. لأن أغلب أعضائها غير قادرين — بالفعل — على استيعاب الحياة الثقافية فضلا عن تقييمها .. ومع أهمية هذه القضية ، فإن سمعت المثقفين وإحجامهم عن المشاركة ، وربما عدم إتاحة الفرصة لهم إعلامياً ، جعلها تمر كغيرها مرور الكرام .

إشكالية الحركة النقدية

عندما أثرت هذه القضية ، العلم الماضى ، والأعوام السابقة ، وأعلن أغلب المثقفين ، خفيت الحركة النقدية وضعفها .. اعتقدت بمذاجة ، أن هذه المرة هى الحاسمة ، وأن الحوار سيشمل كل جوانبها ، لكن للأسف أخذت طريق غيرها إلى مأوى الكرام .. مع أننا لو تأملنا ما تفرزه هذه الحركة . سنجد النتيجة هزيلة .. ولكى نكون منصفين . فهناك بعض المحاولات ، ولكنها لم تستطع مواكبة الحركة الإبداعية مواكبة فعالة .. مما جعل بعض المبدعين دائبين على مهاجمة النقاد ، حتى بلغ الأمر بأحدهم فصرح : بأن مصر ليس بها نقاد .

وهو ما يؤثر الأسى .. لذلك لم نندهش كثيراً عندما قال أحد المثقفين العرب إن مصر ليس بها ثقافة بل فيها سعاد حسنى ومع أن هذا المثقف العربى يعلم إمكانية المبدع المصرى الحقيقية ، إلا أنه كان صادقاً بسبب الحالة التى وصلت إليها الساحة الثقافية المصرية ، خاصة الثقافة الهشة التى تُصدر إليهم .

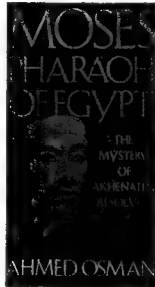
إن غياب حركة النقد وضعف اللجان الثقافية وغياب إتحاد الكتاب وإلحاح وسائل الإعلام على هوامش الحياة الثقافية . وانشغال دور النشر بإصدار أعمال لا تمثل حركة الإبداع الحقيقية ، كل هذا كان من الملامح البارزة للحياة الثقافية عام ١٩٩١ .

« موسى » .. هل هو « اثنتون » ؟

(Monotheism) ، ويدت فيه عبارة
مترجمة عن التوراة تعنى : (اسمع
يا إسرائيل . الرب إلهك واحد
Schema yisrael Adonai
(Eloheima Adonai Echod) .

ولأن حرف D في المصرية القديمة
يساوى حرف T وحرف E يساوى
حرف O ، فإن كلمة Adonai ، بعد
حذف المقطع الصوتي الآخر الزائد
ai ، ستتحصل إلى كلمة (Aten)
المصرية ، وبالتالي تصبح ترجمة
العبارة السابقة على النحو التالي :

(اسمع يا إسرائيل ، إلهك
أتون هو الإله الواحد)



لعمل القارئ الكريم لا يزال
يذكر الضجة التي أثارها « أحمد
عثمان » في الأوساط الصحفية
والأثرية عام ١٩٨٧ ، حين أصدر
كتاباً بعنوان (غريب في وادي
الملوك) . يزعم فيه أن الكاهن
المصرى « يويا » هو النبي العبري
« يوسف » ، وقد عاد « أحمد
عثمان » ليصدر في العام الماضي
كتاباً باللغة الإنجليزية صدر في لندن
بعنوان : (موسى فرعون مصر
Moses Pharaoh of Egypt) .
ويبدو أن المؤلف استلهم كتاباً
وضعه « سيجموند فرويد » عام
١٩٣٧ بعنوان : (موسى
والتوحيد & Moses

وإذا صحت هذه الترجمة ، فسوف سمح منطقياً أن يكون « إخناتون » هو بعينه « موسى » . ومن السهل أن نتبين وجه القصور في حجج « أحمد عثمان » ، فالتشابه بين تشييد « إخناتون » والمزامير ، معروف ومدرس من قبل كثير من علماء المصريين .

أما الحجج التاريخية التي يسوقها « أحمد عثمان » ، فهي جميعاً قابلة للتفنيد ، وبعضها طاهر الضعف ومخالفاً لما اتفق عليه أغلب العلماء المتخصصين ، ففي حين يقول هؤلاء العلماء بأن الفترة التي قضاها بنو إسرائيل في مصر تقدر بنحو ٤٢٠ عاماً طبقاً لمصادر العهد القديم ، وبأن فرعون الاضطهاد هو « رمسيس الثاني » وفرعون الخروج هو « مرنبتاح » ، يجادل « أحمد عثمان » في صحة هذه الحقائق اعتماداً على أن الرقم (٤٣٠) لا ينبغي أن يؤخذ حرفياً ، ويستخدم النتائج التي توصل إليها في كتابه السابق : (غريب في وادي الملوك) ، وهي نتائج سبق أن رفضها العلماء المتخصصون ، لكي يجعلها مقدمات تؤدي إلى نتائج جديدة .

ويمصل في النهاية إلى أن « حور محب » هو فرعون الاضطهاد ، أما « رمسيس الأول » فهو فرعون الخروج ، ذلك أن « مرنبتاح » وهو شيخ طاعن في السن ، لا يستطيع أن يقوم بكل تلك الحروب المذكورة في لوحة بنى إسرائيل .

ويستغل المؤلف ما يحيط بشخصية « إخناتون » من غموض ، سواء فيما يتعلق بمكان ميلاده وزمانه ، أو بنهايته بعد انهيار حكمه في (تل العمارنة) ، ومن أجل أن يصل إلى النتيجة التي يريدها ، يلوى عنق الحقائق التاريخية والجغرافية ، فيجد بين مدح ثلاث هــي (أواريس — برعمسيس — ثارو) ، لكي يتيسر له في النهاية أن يجعل (ثارو) هي موطن الإسرائيليين التي واد فيها موسى/ إخناتون ، غير أن عالم المصريين « جاردنر » كان قد حدد موقع هذه المدينة في غرب طيبة .

ومن المعروف أن « إخناتون » حكم لفترة ١٧ عاماً ثم اختفى بشكل غامض ، ولكن « أحمد عثمان » يجادل « محالوا لإثبات أن « إخناتون » عاش بعد هذا العام ، معتمداً على بطاقة هيروليفية من (تل العمارنة) مسجل عليها رقم

اختلف علماء المصريين في قراءته ، هل هو (١١) أم (٢١) ؟ وبالطبع يختار « أحمد عثمان » القراءة الثانية ، لكي يزعم بعد ذلك أن « إخناتون » عاش في سيناء في السنوات الأربع بين ١٧ و ٢١ ، مستنداً على أقوال غير منشورة لعالم المصريين « بيلغوري » .

ويمصل التناقض إلى ذروته ، حين يستخدم اللوحة التي عثر عليها عالم المصريين الكبير « فلنرزي بيتري » في سيناء ، والتي يقول فيها الفرعون « رمسيس الأول » ، عن نفسه إنه « حاكم كل ما يشمله آتون » . وإذا ما علمنا أن المؤلف يعتبر « رمسيس الأول » هو فرعون الخروج ، لأصبح التناقض مثلاً في أن الفرعون الذي طرد الإسرائيليين وبعيهم « إخناتون/موسى » ، هو نفسه الذي يناصر الإله (آتون) — إله التوحيد الإخناتوني — ويحكم باسمه !

إن نتائج « أحمد عثمان » في هذا كتاب تقوم على غير أساس علمي ، وتعتمد بشكل مبالغ فيه على (العهد القديم) ، ولا بمعنى ذلك من الاعتراف بمقدرة المؤلف اللامع على إنشاء الحبكة المقتنة والتضويق المثير .

الباز وعكاشة والفقى حوارات ساخنة في ليالى رمضان

ولكن مصر لا تستطيع تقديم يد العون نظراً لاستمرار القيادة المستولة عن أزمات هذا الشعب ، وعودتها لحظم الشعارات المغالطة ، واعتقادها في نصر مزعوم وأعداء وهميين ، ورفضها للشعرية الدولية .. وحول ما أثير عن نشر إسرائيل لحرض الإيدز في مصر قال : هذه قضية عمانية فقط ، ونفى تصاماً إقدام إسرائيل على هذه المحاولة .. ونفى كذلك ما أثير حول إقدام إسرائيل على بناء سدود على أعالي نهر النيل في اثيوبيا ، و أكد على ان منطقة الشرق الأوسط قد تأثرت بالأحداث الدولية أكثر من غيرها ، خاصة أن فصول الرواية لم تكتمل بعد .

كبيرة من رجال الفكر والمثقفين .. ركز د . الفقى على أربع مشكلات أساسية ، أولها مشكلة التطرف الدينى وثانيها مشكلة خلايب وثالثها دور المثقفين وأخيراً تناول علاقة مصر بالقوى العالمية الأخرى والصعود والهبوط في مراكز القوى الدولية . وقد طرح في بداية حديثه إشكالية نظرية أكد من خلالها على أهمية النظرة الشاملة للأحداث الحالية ، وأشار إلى صعوبة التنبؤ السياسى في ظل التناقضات التى يعيشها العالم .

وردأ على سؤال من أحد الحاضرين عن إمكانية مساعدة مصر للعراق ولمّ الشمل العربى ، قال د . الفقى إن مشكلة العراق معقدة ،

في إطار اللقاءات الفكرية والفنية التى تعقدها هيئة الكتاب سنوياً مع مطلع شهر رمضان الكريم ، أقيمت ثلاث ندوات هامة وأساسية التقى فيها حشد كبير من رجال الفكر والفن مع ثلاث من الشخصيات المصرية البارزة هم د . مصطفى الفقى سكرتير الرئيس مبارك للشئون المعلومات ، وأسامة أنور عكاشة الكاتب التليفزيونى والقصاص والروائى ، ود . أسامة الباز وكيمل أول وزارة الخارجية ومدير مكتب الرئيس للشئون السياسية .

خلال الندوة الأولى مع د . الفقى ، التى ادارها الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب وحضرها مجموعة

ورداً على سؤال عن مشكلة حلايب والحدود بين مصر والسودان قال : إن مصر ليست خائفة من لد الإيراني في السودان ، مشيراً إلى أن مشكلة حلايب ستحل في أقرب وقت بالحوار ، فالخريطة الجغرافية المصرية لا يمكن التشكيك فيها .

وعن الأزمة الليبية قال إن هذه الأزمة مستمرة منذ سنوات ، ولكن بعد اختتام الاتحاد السوفيتي بدأت أمريكا في ترويض من ترى أنه معاكس لصلامتها في العالم وساعدتها بعض الأخطاء من القيادات وأدى ذلك إلى تراجع البعض عن موقفه السابقة ، وبدا الأمر كأنه اعتذار .

ورداً على سؤال آخر قال إن الصراع العربي الإسرائيلي قد تأثر بالأحداث الأخيرة ، وللأسف فإن التأثير كان سلبياً على الجانب العربي وإيجابياً على الجانب الإسرائيلي ، ونفى أن تكون اتفاقية كامب ديفيد قد قيدت حركة مصر ، وركزه .

مصطفى الفقي على أن قيمة مصر تكمن في تسليمها بالأسلوب الحضاري في التعامل ، والاعتراف بسيادة القانون والشرعية الدولية .

وعن دور المثقفين المصريين قال إن دور المثقفين منذ ٢٣ يوليو ، حتى الآن ، لم يكن على المستوى الذي

تنتظره منهم مصر ، أو ينتظره العالم الثالث ، وسخر من كل الذي يطالب بإعطاء المثقفين أولوية وأدواراً متميزة قائلاً : إن الدور لا يعطى ، ولا يمكن تكثيف القوى الأخرى حتى يتفضل المثقفون بملة الفراغ .. المهم قبل الدور نقاء المثقف وانتزاعه .. وقد علق الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي على ما قاله د . الفقي موضحاً أن كثيرين اضطروا لأن يكونوا مبررين وموافقين وذيولاً للسلطان منذ أوائل الخمسينيات وحتى الآن ، وأنه لا يمكن أن يلقي كل اللوم على المثقفين وحدهم . وقد كانت المناقشة التي دارت بين الشاعر حجازي والدكتور **الفقي** موضوعاً لبعض التعليقات الصحفية التي فسرت كلام **الفقي** تفسيراً غريباً ، وقالت إنه هاجم المثقفين المصريين وأن الشاعر حجازي رده عليه .

والحقيقة أن الدكتور **الفقي** لم يهاجم المثقفين المصريين ، بل أشاد بدورهم ، وإن كان قد لاحظ أن هذا الدور تراجع في المراحل الأخيرة ، وهى ملاحظة صحيحة تدل على حرص الدكتور **الفقي** على دور الثقافة والمثقفين ، أما تعليق الشاعر حجازي فكان لتوضيح الأسباب الموضوعية

لتراجع دور المثقفين ، دون إنكار حقيقة هذا التراجع .

في الندوة الفنية التي استمرت لأكثر من ثلاث ساعات وحضرها المؤلف إسماعيل أنور عكاشة وأبطال مسلسل ليالي الحلمية صفية العمري ، محسنة توفيق ، سيد عبد الكريم ، شوقي شامخ ، إبراهيم يسرى ، محمد متولى ، عهدى صادق ، تركزت المناقشة حول ثلاث قضايا أساسية أبرزها قضية الرقابة ، ولفافة التطرف الديني ، ثم مهاجمة فترة الرئيس الراحل عبد الناصر ، ومغالبة السلطة في فترة الثمانينيات التي تعرضت لحكم الرئيس مبارك .

الرقابة ورد على سؤال وجهه أحد الحاضرين إلى المؤلف شخصياً عن دور الرقابة في أعماله وبخاصة ليالي الحلمية . قال : الحديث عن الرقابة ذو شجون فرقابة التلفزيون تمارس عملها من منظور الأمن السياسي والقائمون عليها ملكيون أكثر من الملك ، وأعتقد أن رقابة المصنفات أكثر تحفظاً عن رقابة التلفزيون التي تسمح على مبدأ الباب إلى جيبك منه الريح .. وعن الجزء الرابع بالذات ، لم تتدخل الرقابة بالشكل

السافر الذي حدث في الجزء الثالث ، الذي يصح وصفه بالمديحة الرقابية في الجزء — الجزء الرابع — امتدعت على وعد من صفوت القزويني بعدم التدخل الخفي من جانب الرقابة فبعلاً استطعن أن تنجو من برائتها إلا من بعض المشاهد القليلة والحساسة للغاية .

ورداً على سؤال عن سبب استبدال إلهام شاهين مكان آثار الحكيم لكي تلعب دور زهرة في الجزء الرابع بالذات . أجاب عكاشة قائلاً : آثار الحكيم هي التي رفضت استكمال المسلسل لأسباب عائلية ، وطلبت مني أن أبحت عن أي مبرر درامي لإنهاء شخصية زهرة في الجزء الرابع ، فهل من المعقول أن أتوصل إلى كاتب أحوال شخصية يكتب حسب رغبة الممثلين .. ومن بروز ظاهرة التطرف فجأة في الجزء الرابع دون مبررات سابقة لها قال عكاشة : إنه حقيقة واقعة ، وإن شباب هذا الجيل واقع في مأزق كبير يسبب مشاكله التي تدفعه إلى طرق غير نمطية .. لذلك أطلب بترسيخ إحساس المواطنة المصرية لدى شبابنا .

ورداً على سؤال وجه للفنان سينا عبد الكريم عن شخصية زينهم

السماعي وتأثيرها الدراسي على الأحداث قال : هذه الشخصية تعد من أساسيات هذا العمل الكبير — ليالي الحلمية — ورغم اختفائها في الجزء الرابع إلا أنني اعتقدت أن « السماعي » موجود بشكل أو بآخر طوال عرض المسلسل . تحدثت كل من صفية العمري عن شخصية نازك السلحدار وعن فهمها ووعيها للأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية المركبة التي تحتاج إلى مجهود مضاعف في أدائها وتجسيدها ، وكذلك شرحت الفنانة محسنة توفيق موقفها من خلال شخصية « أنيسة » التي قامت بأدائها وعن علاقتها بالشخصيات الأخرى التي عصمت فيها روح الوفاء والانتفاء والوطنية .

كان أهم ما يميز ندوة الدكتور « أسامة الباز » هو وقوفها على قضية هامة للغاية ، هي قضية النظام العالمي الجديد وأثره على مصر والمنطقة العربية هذا إلى جانب أنها ضمت حشداً كبيراً من رجال الفكر والأدب والفن إلى جانب الجمهور الكبير . وقد شارك فيها نخبة من المفكرين المصريين ، أبرزهم لطفى الخولي ورجاء النقاش وممدوح المقلجي والشاعر أحمد عبد

المعطي حجازي وفاروق حسني وزير الثقافة ، وقد أدار الندوة الدكتور سمير سرحان . تركزت الندوة حول ملحقين أساسيين للنظام العالمي الجديد أولهما أنه نظام غير أحادي القطب كما يتصور العديد من الناس ، وثانيهما تراجع أهمية القوة العسكرية ، رغم أنها ستظل موجودة ، وتصبح القوة الاقتصادية والثقافية في الصدارة .

في البداية أشار د . أسامة الباز إلى حقيقة هامة مؤداها أن النظام العالمي الجديد لم يتبلور حتى الآن فهو لم يزل في مرحلة المفاض ، وإن البعض يخطئه حين يظن أن دولة واحدة هي المحتكرة لهذا النظام وقد أشار د . أسامة إلى أن التغير في العالم يرجع إلى عدة عوامل مختلفة ، أهمها تغير ظروف العالم نفسه — مثل ثنائية الشرق / الغرب والغرب بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية — ثم سياق التسلسل الرهيب الذي لازم ذلك . ثم التغير الأخير الذي نجم عن تخلى الاقتصاد السوفياتي عن امبراطوريته .

رد د . أسامة بناءً على تساؤل تلقاه من أحد الحاضرين حول أمريكا وتأثيرها في الشرق الأوسط . قائلاً : إن الدور الذي قامت به الولايات

المتحدة في أزمة الخليج لم يكن دوراً
انفرادياً ، وإنما لم تكن قادرة وحدها
على تحقيق هذه المهمة ، وإنما كان
هناك اتفاق بينها وبين معظم دول
العالم لإنهاء الاحتلال العراقي
للكويت .. وأشار كذلك إلى أن أمريكا
لم تتخذ قرارها إلا بعد مؤتمر القمة
العربية يومي ٩ ، ١٠ أغسطس عام
١٩٩٠ م وأكد أنه لسولا الموقف
العربي ، وموقف مصر بالذات ،
ما استطاع الرئيس بوش تعبئة
أمريكا ؟ والعالم كله للقيام بمهمة
تحرير الكويت ، ومن مستقبل النظام
العالمي الجديد ، قال إن أوروبا
الموحدة ستكون هي القطب الأول

بسبب ما تملكه من قوة اقتصادية
وحضارية ، وأن ألمانيا الموحدة
ستكون القاطرة التي تجر العجلة
الأوروبية ، وإن اليابان ستكون القوة
الثالثة ، والقوة الرابعة ستكون روسيا
الاتحادية ، أما القوة الخامسة
فستتركز في شرق آسيا ، تحديدأ
في الصين .

وبعد انتهاء حديث د . لسماعة قام
مجموعة من المفكرين المصريين بطرح
تصوراتهم تجاه النظام العالمي
الجديد وعن دور مصر في هذا النظام
تسأل الشاعر أحمد عبد المعطي
هجازي عن مستقبل إسرائيل في

النظام العالمي الجديد . ثم ألقى
السياسي الكبير لطفي الخولي سؤالاً
عن مبدأ الاعتماد المتبادل في المجتمع
الدولي وما يحدث الآن من أن المجتمع
الدولي يتدخل في قضايا كانت تمتبر
من القضايا الداخلية ، ثم تسأل
النقاد والكتاب الصحفي رجاء
التفائل عن أهمية الثقافة في النظام
العالمي الجديد ، وبعد أن أجاب د .

الباز عن كل هذه التساؤلات اختتم
حديثه قائلاً : إن إسرائيل سوف تقل
أهميتها في النظام العالمي الجديد ،
وإن تصبح لإسرائيل قيمة عسكرية في
ظل عدم المواجهة بين الشرق
والغرب .

رد من محمد مصطفى هدارة

وصلتنا هذه الرسالة من الدكتور محمد مصطفى هدارة يوم ٢٢
ابريل والعدد مائل للطبع ، وقد حرصنا مع ذلك على نشرها قبل البيان الذي
يقدم فيه أدباء الدنيا ومنقفوها رأيهم في موقف الدكتور !

واللاحقين عن فترات الإبعاد والقر
بوضعهم في عرس المنابر الثقافية
ليس بالأمر الحسن أو المقبول من
المثقفين لأنه سوف يؤدي إلى أحادية
الثقافة التي نرفضها .

ومعلوم أن وجود صاحب اتجاه
أيدلوجي محدد في موقع ما ، يتيح له
جذب أصحاب اتجاهه وحدهم ،
وإبعاد من سواهم من ذوي
الاتجاهات الأخرى إلا أن يكون
نوعا من التعمية وليس من
الضروري أن يكون المدعون
للكتابة من أهل اليسار المعروفين ،
فهناك أصحاب اتجاهات أخرى
متألفة مع اليسار ، وهناك
شخصيات خاضعة لليسار خروفا من

فترات سابقة (يدعى رئيس تحرير
إبداع أنني مازلت أعيش فيها وكما
كنت بعزيمًا صالياً) أسلوب القمع
والنفى والمصادرة ولا يختلف اثنان
من المثقفين أو غير المثقفين على أنه
لم يكن الأسلوب الصحيح
لمواجهته ، ولا يرضى أى مثقف
غياب حرية التعبير والمحاورة في إطار
النظام والمنطق .

وقد انصورت موجة اليسار
بآرائها الاستقرازية ، وانتظمت في
مصالحة مع النظام السيلسي
للدولة ، وكل ذلك حسن وهو يسعد
المثقفين على اختلاف اتجاهاتهم
وميولهم ، لكن اتجاه الدولة إلى
تعويض أصحاب اليسار السابقين

لا شك أنني أو من إيماننا
صميحا بضرورة منافذ الثقافة
وتياراتها واتجاهاتها ، وإتاحة
الفرصة لكل صاحب رأى ليعبر عن
فكره ، وأن أحادية الاتجاه الثقافي
تعطل الحركة الثقافية العربية
وتشل فاعليتها .

ونحن نعلم أن الاتجاه اليساري
بين المثقفين الغرب - وبخاصة في
مصر - قد خاض معارك شرسة منذ
سنوات طويلة ليثبت قدرته على
تحويل المسار الثقافي وبيت أفكاره
بين الشباب متصادمة في معظم
الأحيان مع عقيدتنا وتراثنا
وأصولنا الفكرية . وقد واجه في

تهجمه وإرهابه واستخدام الألفاظ الطعنة وتضخيم الأمور . ويكفى أن أشير في هذا المقام إلى بعض ما ورد في الكلمة التهجمية لرئيس تحرير إبداع في وصفه لرسالتى : الفصل المشين ، المكيدة ، تلفيق التهم واختراع الأكاذيب ، التعبير عن مصالح واتجاهات ، الوشاية بالذين لا تعرف عنهم السلطات شيئا ، التخويف ، المصادرة ، الوشاية ، الإرهاب ، إلقاء الرسالة في المكان الذى يناسب ما جاء فيها . هل يمكن أن يكون هذا الأسلوب دعوة للعوار ؟

وهناك أيضا كتاب خاضعون لليسار ركوبا لموجته ، وطلبا لمساندته ، وبحثا عن التآلق والانتشار وأهل اليسارى يحق مترايطون متساندون قادرين على صنع معجزات (التلميع) و(الانتشار) وما هو نقيض ذلك للمخالفين والمعادين وهم وحدهم الذين يتصدرون الصحف والمجلات والندوات والمؤتمرات الثقافية الداخلية والخارجية ، كأنهم وحدهم هم واجهة مصر الثقافية التى ينبغى أن تتطلع الناس في كل مكان قدرا مكتوبا عليهم أو مقرورا مفروضا .

وفي فترة واحدة أخلت مواقع رئاسة التحرير في المجالات الثقافية من أصحابها ليحل محلهم كتاب اليسار ، ولم تجر أية محاولة لتبرير هذا التغيير في إبداع وفصول والقاهرة والشعر ، حتى يشعر المثقفون أن الاعتبارات الثقافية وحدها هي التى دعت إلى إحداث هذا التغيير .

وهين تولى الدكتور جابر عصفور رئاسة تحرير مجلة (فصول) أرسل خطابا - والحق يقال - لعدد كبير من المثقفين ذوى الاتجاهات المختلفة يطلب منهم المشاركة في تحرير أول عدد من المجلة في عهده وموضوعه (الأدب والحرية) . ولكنى وجدت في الخطاب إساءة من ناخيتين : الأولى وهي الأخطر أنه يحفز الكتاب إلى

تناول (أوجه القصور التى تتعرض لها الكتابة الأدبية الحديثة في العالم العربى) ، ثم يوضح بعد ذلك مفهوما يساريا للحرية دأبت على ترسيخه وهو التركيز على المحرمات التى يضطهد بها الإبداع ، ثم يدعو بعد ذلك إلى (الكشف عن التقنيات المرواغة التى تلجأ إليها الكتابة تعبيرا عن أهدافها

وتجسيدا لمراميتها عند غياب الحرية) .

والناحية الثانية المسيئة في الخطاب وقوف الدكتور جابر عصفور من الكتاب موقف المعلم الأيدولوجى الذى يكتب لطلابه (عناصر الموضوع) ويوجههم لما ينبغى أن يكتبوا ، وهذا الموقف في رأى مصادرة للحرية الحقيقية ، فالكتاب وحدهم هم الذين يختارون ما ينبغى أن يكتبوا فيه دون توجيه أو تحديد للمحاور .

وليس من قبيل المصادفة أن يقول رئيس تحرير إبداع بضمير الجمع الذى يعمل دلالة معه (فقد جعلنا حرية الفكر قضيتنا الأساسية منذ البيان الأول الذى افتتحنا به عملنا في هذه المجلة ونشرناه على الناس في مارس من العام الماضى) وأن يكون العدد الأول من (فصول) الأدب والحرية وكان الحرية شيء مجهول ابتكروه وهم يتنون بها حرية ذات مفهوم خاص تعصو معنى القداسة وتستبجى المحرم .

إن الحرية حلم الإنسان منذ وجوده في المجتمع البدائى . والديانات السماوية جميعا أسهمت في تحقيق الحرية للإنسان ، وهي

ذات شعب كثيرة كانت موضع الخلاف بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع وأصحاب الأيديولوجيات والسياسات ، وكتب عنها في أدبنا العربي الحديث أعجب إسحق في القرن التاسع عشر أفضل بكثير مما يلهج به المتشذقون في هذا الزمان . وينبغي أن أقدر ما سبق أن أشرت إليه في أحد ردودي على المهاجمين : ليس بيني وبين كل من ذكرت اسماءهم في رسالتي ومن لم أذكرهم وأعنيهم أية خصوصية شخصية ، بل أحصل لهم كل ود وتقدير واتابع إنتاجهم الفكري وأحث طلابي على دراسته ولكني أخاصمهم فكريا وأرى أن اتجاهاتهم ومفهومهم للحرية الذي يدعون إليه من بين الأسباب القوية الداعية إلى التطرف الديني . وكان طبيعيا أن أتوجه إلى رئيس الجمهورية لسؤاله باسم جمهور

المثقفين من غير ذوي اليسار من المسئول عن هذا المعيار الثقالي بعد أن فقدنا الأمل في مساندة رئيس الهيئة العامة للكتاب الذي تتبعه المجلات الثقافية لانشغاله بذاته وانحصاره داخل دائرة الأصدقاء دون وجود رؤية موضوعية ، كما فقدنا الأمل في وزير الثقافة المشغول بفته عن هموم المثقفين وأمل الرأي والذي تمت التحولات في عهده . ومن الغريب أن يصرف رئيس تحرير إبداع الموضوع عن إطاره الصحيح ، ويثير غبارا حول الشكل دون التعرض للمضمون . والتوجه بخطاب رسمي بخط صاحبه ويتوقعه الصحيح إلى رئيس الجمهورية ليس مصانرة ولا وشاية ولا إرهابا ولا محنة أخلاقية ، فالخطاب لا يدعو إلى قصف أقالم أصحاب اليسار أو العصف بهم ، ولا هو يبلغ سرا غير

معلوم ، ولا يلقى تهما أو يخترع أكاذيب ولا يشي بأشخاص مجهولين اسما وفعلا ، ولا يدعو لرفع السيف والاستبداد ، وهو غير موجه إلى جهة أمنية أو جهات مقابرات ، بل هو موجه إلى رئيس الدولة ، وهو جهة محايدة مفروض فيها الموازنة بين الاتجاهات وإذا كانت (رئاسة الجمهورية) هكذا دون تحديد ، قد حولت الخطاب إلى رئيس تحرير إبداع . وهو ليس مختصا بالرد على تساؤلي باسم جمهور المثقفين .. فانا أتوجه بالشكر إليها لأنها أتاحت نشر هذا التساؤل الذي تجمجم به صدور المثقفين كما أتوجه بالشكر إلى رئيس تحرير إبداع الذي غلبت شهرته لإثارة قضية رغبته في تمزيق الخطاب ، وإن ظل التساؤل بلا جواب ، إلا أن يكون تحويل الخطاب إلى من لا يملك الجواب إشارة ينبغي أن نلقها بكرهين .



.. وبيان من أستاذة جامعة المنيا ومثقفها

في الوقت الذي يسعى فيه المثقفون المصريون لدعم حرية الفكر ، ومواجهة هجمات إرهابية شرسة تستهدف تكبيل العقل ، ويتطلعون إلى مزيد من المنابر الجادة التي تستوعب المبدعين من مختلف الأجيال والاتجاهات لدعم المسيرة الثقافية ، في سبيل عودة مصر إلى سابق مكانها ومكانتها في مقدمة ركب الثقافة العربية ، في عالم جديد متغير وخطر ، وفي ظل ظروف حرجية لم يسبق أن مرت الثقافة - والأمة - العربية بمثلها منذ زمن بعيد .

في هذا الوقت - بالذات - تقاجئنا شكوى متضمنة تحريضا غير كريم ، ضد منبرين من أهم منابر الثقافة الجادة في مصر ، هما مجلتاه: إبداع ، و ه فصول ، . متناولة في هذا التحريض عددا من رموز العمل الثقافي المصري بالتصنيف الفكري : ناصبة محكمة تفتيش - جائرة - لهم . في عبارات تتضمن إدانات أخلاقية بغمز ولز ما ينبغي للمثقف الحقيقي - أو متدين حقيقي - أن يلجأ إليه .

وإذا كانت مبادئ حرية الفكر - في ظل الاختلاف الحتمي في الاجتهادات والرؤى - تعطى الحق لمن يشاء في أن يختلف - أو يتفق - مع التوجهات الثقافية للمجلتين ، وأن تكون له ملاحظاته على سياسة إدارتهما ، وإدارة المؤسسات الثقافية في مصر - أيا ما كانت أسماء من يديرونها ، وأيا ما تكون تحفظاتنا على الأشخاص - فإنه لا يحق لأحد أن يتناول السلوك الشخصي للآخرين ، وأن يستريح لنفسه أن يتهمهم في عقائدهم ، أو أن يشك في صدق انتمائهم الوطني : مدعيا لشخصه - دون سواء - احتكار الانتماء إلى عالم « المثقفين الأصلاء » ، و « المتدينين الأصلاء » ، و « الوطنيين الأصلاء » .

ليس في هذه الشكوى ما يستحق المناقشة الجادة ، ولكن خطورتها الحقيقية تكمن في افتقارها لأجديات الوعي بمبادئ الثقافة : فهي تزعم أن « الحرية » شعار ماركسي أجوف ؛ وترى أن المطالبة بحرية الأدب ، والسعي إلى مقاومة ما يتعرض له الأديب من « وصاية » هو (بجاجة)

تستهدف دين الدولة ودستورها ونظلمها ' . إلى هذا الحد من التضليل يمكن أن تهبط لغة خطاب المثقفين المصريين ، بعد هذا التاريخ الطويل والحافل والمجيد ' . وإلى هذه الدرجة المؤسفة يمكن أن تشوش الأطماع والأحقاد الشخصية على رؤاهم وأفكارهم عن الحرية ومفهوم الإبداع ' .

إن الموقعين على هذا البيان لا يتوجهون به إلا إلى ضمائر المثقفين والمبدعين المصريين - دعاء حرية الفكر والأمناء على القيم الأصيلة والنبيلة للأمة ، الحالين بنهضتها ورفقيها إلى مستوى العصر - داعين إلى تكاتف الجميع ضد محاولات مصفورة الأفكار والتفتيش في الضمائر ومباركة المسؤولية والوصاية والإرهاب .

إن ما نهدف إليه هو حماية قيمنا من التشويه الذي نتعرض له على يد مثل هؤلاء الأوصياء : وأن يكون حوارنا علنيا في الضوء ، وليس دسا رخيصا في الظلام .

كاليجولا «العربى» فى الكوميدي فرانسيز

توجه باريس فى الموسم المسرحى الحالى تحية خاصة للكاتب الروائى والمسرحى الير كاسى (١٩١٣ - ١٩٦٠) فتحرف مسرحيته «كاليجولا» فى مسرحين اثنين فى وقت واحد ، مسرح الكوميدي فرانسيز المريق فى أول إخراج مسرحى للمخرج السينمائى المصرى يوسف شاهين ، ومسرح «المتوران» بالعاصمة الفرنسية كذلك

وكاسى الذى ولد بالجزائر كان قد فقد والده المزارع فى معركة المارن الشهيرة فى بداية الحرب العالمية الأولى مما اضطره إلى الانتقال مع والدته الإسبانية

الأصل إلى العيش فى أفقر أحياء المدينة . وكان «كاسى» يعشق فى هذه الفترة هوايتين : الرياضة التى كان يمارسها بانتظام وأعطته قوة احتمال كبيرة رغم إصابته بمرض العمل ، والمسرح الذى خصص له الجانب الأكبر من وقته بعد أن أنهى دراسته الفلسفية بجامعة الجزائر فتكون فرقة مسرحية كان يعد ويؤلف لها النصوص . وكانت قصته الأولى «الغريب» ودراسته الفلسفية «أسطورة سيذيف» قد دفعتا به إلى الشهرة ومكنتاه من تياراً مكانة عالية فى عالم الأدب الفرنسى . وقد تحول فى اتجاه كثيرة من العالم ثم توجه إلى باريس فى عام ١٩٤٣

وانضم لمركبة المقاومة ضد الاحتلال النازى وفى عام ١٩٥٧ بعد النجاح العالمى لقصته «الطاعون» حصل على جائزة نوبل للآداب . لكنه لقي مصرعه فى حادث سيارة فى عام ١٩٦٠ وهو فى السابعة والأربعين من عمره .

وقد أكد «كاسى» مراراً حبه للمسرح وأهميته بالنسبة له كفنّان وكاتب . يقول : إن القليل من القيم الأخلاقية التى أعرفها تعلمتها فى ملعب كرة القدم وعلى خشبة المسرح اللذين سيبلغان جاعتي الحقيقية . ويقول مرة أخرى «إن البناة والعاملين فى ورش الرسم الجماعى فى عصر

وضعه كإمبراطور يمتلك قوة لا حدود لها ، فهو يتربع على عرش أقوى إمبراطورية في العالم . ولكنه يشعر رغم ذلك بالآسى والحزن ، فهو يريد أن يمتلك الكون ليحعل المستحيل حقيقة . يلطم إلى احتلال القمر ، وإلى مزج السماء والبحر ، وإلى اكتشاف أسرار الموت .. وما أن الحياة جنون مطبق فإنه سيحكم بجنون . ويطلق جميع من حوله عليه ، فيلكنون أمته سره ، ، سيببون صديق ، كاسونيا عشيقته ، لكن كاليجولا يعمل على تدمير كافة القيم . ويبدأ بإصدار أمر بأن يقوم كل الاثرياء بكتابة وصاياهم بإعطاء كل أموالهم وأموالهم للدولة ثم يحكم بقتلهم وفقاً لاحتياجات الخزائن العامة ، غير أن التمرد يتاجع بين أعضاء مجلس الشيوخ ويفهمهم «شيرياء» الشيخ الذى يتزعم المؤامرة ضد الامبراطور أنه يجب اللجوء إلى الحيلة وترك كاليجولا يذهب إلى أقصى ما يستطيع الذهاب إليه حتى اليوم الذى سيكون فيه وحيداً في مواجهة إمبراطورية مليئة بالموتى وأقارب الموتى ، وهو ما يتحقق بالفعل حيث يحول الامبراطور أعضاء مجلس الشيوخ إلى عبيد

ويقتل ابن ليبديوس وعندما يفزع الأخير للنبا يأمره بأن يضحك إذا كان يريد الإبقاء على حياة ابنه الثانى ، ثم يتنكر كاليجولا في ملابس إلهة الحب فينوس ويأمر أعضاء مجلس الشيوخ والجمامير الرومانية أن تعبدوه ، وفي هذا الوقت يحث «شيرياء» صديق كاليجولا الحميد — سيببون — للانضمام إلى المتآمرين . ويعلم كاليجولا أن هناك مؤامرة للفتك به ويتحدث إلى شيريا الذى لا يخفى أنه يريد التخلص منه ، غير أن كاليجولا يدمر الأدلة التى كانت بحوزته على أن يكون حراً ، حراً حتى من الحب والصداقة ، فينهى صداقته مع سيببون علماً بأنه سيقتل على يديه ، ثم يقتل عشيقته كاسونيا دون مسبب قبل أن يقتاله أعضاء مجلس الشيوخ الذين شارفوا بدورهم حافة الجنون .

«وكاليجولا» رغم أنها عرضت للمرة الأولى على مسرح هيبريتو في عام ١٩٤٥ حيث قام الممثل الفرنسى الشهير جيرار فيليب بتجسيد شخصية كاليجولا — وكانت الحدث الثقافي الأول في ذلك العام — فإن كتابتها بدأت في عام ١٩٢٨ ، وهى تعكس هذه الحقبة المضطربة

الأحداث «فالعالم كما هو غير مرضه» . غير أن الحل الذى يطرحه كاليجولا غير مرض بدوره فهو يرفض الصداقة والحب والتضامن البشرى الطبيعى والخير والشر ، ويتنمر على القدر . غير أن خطأه — وفقاً لكلمى هو أنه انكر البشر فلا يمكن للإنسان أن يدمر الآخرين دون أن يدمر ذاته ولهذا فإن كاليجولا يصنع الفراغ من حوله ولكنه منطقي مع نفسه لأنه يصلح هؤلاء الذين سيفقدونه في النهاية ، إن كاليجولا وعلى حد تعبير كلمى هى قصة وانتحار فائق Suicide superieun إنها أكثر القصص إنسانية وأكثر الأخطاء مأساوية . فالإمبراطور الشاب قرر أن يكون مخلصاً لنفسه خائناً للبشر ، وقد قبل بالموت لأنه أدرك أنه لا يوجد إنسان يستطيع أن ينقذ نفسه بغيره أو أن يكون حراً على حساب الآخرين .

وكلمى يؤمن أن عشق المستحيل يشكل بالنسبة للكاتب الدرامى مادة للدراسة مثله مثل الطموح المدرس والخيانة . وكان هدفه عندما كتب «كاليجولا» أن يبرز عشق المستحيل في «عفوانه ورجسده جرائمه ، ويبرز فشله المحتوم» .

النهضة قد عرفوا هذه النشوة التي يشعر بها من يعملون معا في عرض مسرحي » .

وهو يرى ان المسرح قد انقذه من خطر التجريد الذي يهدد كل كاتب : « انني احب هذه المهنة التي تجبرني على ان ادرس نفسية الشخصيات في نفس الوقت الذي اهتم فيه بمكان مصباح ، او آتية زهور ، او تفاصيل ملابس احد الممثلين ، او شكل احد الصناديق المستخدمة في الديكور او وزنه .. اذ البدء بديكور لقيل يتضمن قطعاً من الأثاث تعكس الواقع ، ثم نرتفع تدريجيا إلى منطقة أكثر علواً ، وأقل تجسداً في المادة .. ليس هذا هو تعريف الفن نفسه ؟ ليس الواقع بمفردة ، او الخيال بمفرده ولكن الخيال من خلال الواقع » .

غير أن «كامي» ليس من هؤلاء الذين يرون المسرح كفاية جمالية وفنية في حد ذاته ، فهو وسيلة ويمكن لتنفيذ فكرة محددة تدور حول الطريقة التي يعيش بها البشر معاً ، فمع مسرحية «سوء تفاهم» ومسرحية «كاليجولا» فإن «كامي» يستخدم تكتيك المسرح لتجسيد

١٧٠

الفكر الذي حوته رواية «الغريب» ودراسته الفلسفية «اسطورة» سميث في البداية .

وقد قادته الصحافة إلى المسرح عندما كان الفكر يريد أن يتحول إلى حركة تتدخل في سير العالم عن طريق الكلمة ، وقد حلم «كامي» لفترة طويلة بأن يكتب مسرحية تراجمية في وقت كان يرى فيه أن العالم يتسم بالظلم وبسيطرة الشر ، ويكتابه «كاليجولا» فإنه أراد أن «يجسد الصراعات التي تبدو ظاهريا غير قابلة للحل والتي يجب أن يوضوها كل فكر ليصل إلى الطول الوحيدة المقبولة » فإذا أردنا أن نستشرف الخير يجب أن نترقب نزوة الشر لنفهم التمرد المنحرف (تمرد كاليجولا) ضد النظام الفاسد للعالم .

وكاليجولا التي يمكن اعتبارها من أعمال الشباب في إنتاج «كامي» يمكن النظر إليها باعتبارها سيرة ذاتية تلخص حياة الكاتب الشهير وتعكس كافة اهتماماته وقضاياها الأساسية ، وتشعر من خلال التعديلات العديدة التي أدخلها فيها على مدى عشرين عاما تطور مفهومه كجماليات العمل المسرحي ، على ضوء الممارسة

العملية المستمرة على خشبة المسرح في مواقع عديدة .

هذه الرؤية الداخلية تظهر أكثر في العرض الذي يقدم في مسرح «الماتوران» ، وهو عرض قوى تقدم فيه المسرحية في إطار تقليدي بسيط يتسم بخصوصيته مما يبرز قوة النص الذي اختير له ديكور ثابت تقريبا . هو عبارة عن مرسوم يحوى تماثيل إغريقية عديدة ، يتحرك خلالها الممثلون مرتدين ملابس عصرية ، مما يضع هذه الرؤية على مسافة بعيدة من رؤية يوسف شاهين الماكنة للأحداث العالمية الراهنة والمفعمة بالحركة والرقص والموسيقى والمتلازمة بمائة ضوء وضوء .

«كاليجولا» التي استلهمها «كامي» من الكتاب الرومانى «القيصرة الاثنا عش» ، تروى قصة الامبراطور الشاب الذي صطلعت وفاة شقيقته وعشيقتها «دروسيلا» فيغريمن روما ثم يعود إليها ممعنا برغبة عنيفة لتحقيق المستحيل لأن العالم كما هو «غير محتمل» ويتحدث بأسلوب هامات عن عيب الوجود وتقافته . وتقوده تأملاته حول الغموض والخواء المحيطين بالحياة إلى التفكير في

وقد وقع اختيار يوسف شاهين على مسرحية كاليجولا بالتحديد عندما عرض عليه مسرح الكوميدي فرانسيز لإخراج مسرحية له ، رغم أن العديد يعتبرون أنها ليست أفضل أعمال كامى أو أنها عفا عليها الزمن ومضى وقتها . وقد استمتع شاهين أن يثبت العكس وهو ما يشهد عليه النجاح الباهر الذى حققه المسرحية والتي تعرض بالثناوب مع عدد آخر من المسرحيات (من ١٥ فبراير حتى ٢٤ يونيو ١٩٩٢) على خشبة المسرح العريق وإذا كانت « كاليجولا » كما يقول كامى هى مسرحية الممثل والمخرج ، فالمخرج هنا فى حالة يوسف شاهين يحمل هذه المسرحية العبثية إلى عرض مسرحى مبهر spectacle بكل معنى الكلمة ، فالطابع الشرقى قوى فى الرقص الشرقى وفى العويل الذى تطلقه النسوة حزناً على ضحايا الإمبراطور وإدخال «الصوت» على خشبة الكوميدي فرانسيز لم يكن يقدر عليه غير يوسف شاهين كما أن المرء يشعر بأنه على شاطئ البحر فى الإسكندرية مدينة شاهين ومكان

إلهامه السينمائى الأول - أو لى أى مكان فى القاهرة أو فى عاصمة عربية فى التسعينيات والثمانينيات ، كل ذلك تظله المسحة المحمية التى تذكر بأفلام سيسيل دى ميل التى أخرجت فى الاستدير ، وهناك جانب كبير من الحركة والضوضاء ومراكز النشاط المتعددة على خشبة المسرح ومشاهد المجرى والحريفة - وخاصة فى مشهد عبادة فيثوس - تستغل إمكانيات الديكور إلى أقصى حد ممكن سواء السلالم الأ نهائية التى تحيط بالمبنى الزجاجى الضخم الذى يكتسح خشبة المسرح كما لو كان اعتداء على الطريق العام أو مخالفة من مخالقات البناء ، فضلاً عن الحبال التى تنزل من أعلى المسرح ، ويستغل شاهين فى الوقت ذاته واجهة المبنى الزجاجى «القيح» كشاشة لمرض مشاهد جماهير (عربية ؟) وهى تهلل لزعيم ديموى - كاليجولا أو غيره - والملابس التى قام بتصميمها جان بيير ديلفير الذى قام بتصميم ملابس فيلم المخرج الأمريكى مارتن سكورسيزى الشهير «الغواية الأخيرة للمسيح» فىنها

لا تنمى لعصر بعينه ، فهى تارة تجعل من كاليجولا عاملاً ميكانيكياً ، وأحياناً تجعل منه إمبراطوراً وفقاً لأعرق تقاليد سينما هوليود ، وأحياناً تجعل منه أحد شخصيات أفلام فلليني ولا سيما عندما يرتدى حلة فيثوس إله الحب على موسيقى محمد نوح الذى ألف الموسيقى لهذا العرض المسرحى .

أما المشهد الأخير بعد اغتيال كاليجولا فإنه مبهر بكل المقاييس المسرحية حيث يتشقق المبنى الزجاجى عن شاشة عرض ضخمة يندد كاليجولا المدرج فى دمانه وهو يلهث وراء قرص ضخم للقر يظهر على الشاشة وما أن يقترب منه حتى يتحول إلى قرص أحمر ملتبس يذكر بمشهد «علي» بطل فيلم «عودة الابن الضال» وهو يتحدث إلى «الزعيم» وهو يجرى وراء الشمس . وعندما يمس كاليجولا القرص الملتهب تنفجر المصابيح النارية على السرح ويصعد من أسفل سيميون - صديق كاليجولا - وقاتله - مرتدياً حلة الإمبراطور الجديد .

الروح الدانماركية من « كيركجارد » إلى « تومسن »

وإلى تيسيط نظام التصريف الفعل
المعقد الذي ورثوه من اللغة الأم .
وقد أدى تشديد نطق المقاطع إلى
نوعية وتآكل حروف الحركة النهائية ،
وأبرز اللفظ الحلقية التي تعد سمة
هامة من سمات تلك اللغة ، واكتسبت
حروفها الساكنة ليوثة أضفت عليها
رشاقة خليفه بأفانيسيس أندرسن
الساحرة التي ربما كانت هي - في
صورتها الأصلية أو المحورة - نافذة
قراء العربية الوحيدة على أدب تلك
اللغة .

وربما غالى كيركجارد في المبالغة
بلغته الأم ، على عادة أبناء لغات
الأقليات المحلية ، ولكننا لا نستطيع
أن نسم أدب الدانمارك بالمحلية ،

والدانماركيون مولعون بترائهم
القديم ، ويباهون بعراقة أسرتهم
الحاكمة ، كبنى عمومهم الإنجليز ،
وهم ليسوا أقل فخرًا بلغتهم ، وهنا
يقول فيلسوفهم الشهير كيركجارد
(١٨١٣ - ١٨٥٥) : إنني سعيد
لانتمالي للغة لها ما لها من ثراء في
أصالتها حينما تسمو بفروح ،
ولها ما لها من دلالة على الآن
حينما تداعبها بعذوبتها
وموسيقيتها

والدانماركية تنحدر في الأصل من
العائلة الجرمانية ، وتؤكد النقوش
القديمة أنها ترجع إلى القرن الخامس
الميلادي على أقل تقدير ، حينما نما
أبنائها إلى نبر الكلمات وترخيها

حينما سئل الناقد الدانماركي
توماس ثورا أن يبرز أدب بلاده
المعاصر في كلمتين أجاب : « إنهما
الانفتاح والتنوع » . قد يدعش
القارئ العربي لذلك ، فهذا الأدب
غريب علينا غرابة تلك اللغة
الاسكندنافية بصوتياتها التي تتجأ
الأذن بليونتها وتحار الذاكرة أمام
وفرة وتنوع تراكيبيها اللغوية .

إنها لغة يصفها أحد بنينها بقوله :
« هي عبق السماء المتشعة بالغيوم
الذي يكلل خور « ليف » ، أو هي
سحابة من ضباب « سيلاند »
الشفيف الذي يرتفع في ساعات الفجر
الأولى لينسج صورة للعر أسطوري
على أمواه بحيرة سريم » .

رغم قلة حظ بنيه من الشهرة ، إذا استثنينا أفوسمن وكيركجولد ، فلم تكن تلك البلاد بمعزل عن المشاركة في صناعة تجربة القرن العشرين إذ أن ضلالة رقعته وقلّة عدد سكانها يجعل من انفتاحها على العالم قدرا لها ، ومن هذا الانفتاح تكتسب تجربتها تنوعها وفراغها .

وبحكم موقعها ، ظلت تتأرجح في تأثرها بين جاراتها القوية اللاتيا بروحها الرومانتيكية المشبوبة ، وتزوجهما إلى النظم الشمسية ، وبين روح المغامرة التي يتسم بها رجال البحر الاسكتلنديون ... بين الأرض بمرورها وريفها حيث تنتشر القرى الوادعة ، وبين أمواه المحيط الصاخبة حيث يودع المرء روحه بين راحتي القدر ...

ومن تأثروا بنزعة الترحال والولع بالسفر هانز كريستيان أفوسمن ، الذي لم يؤسس لنفسه بيتا بالمعنى الحقيقي للكلمة إلا بعد أن بلغ الستين ، ولقد كتب لأحد أصدقائه ذات يوم قائلا :

« لك ولدت حتما تحت نجم يمكن أن تلعبه ببشول الساعة ، فانا لا انكف عن الحركة من هنا إلى هناك ، نيك ... توك ... حتى

تتوقف الساعة ولخذ إلى الراحة » .

وإذا كانت القصص ، كفض البشر ، تكتسب جمالا بمرور السنين ، كما قال أفوسمن ذاته في إحدى قصصه ، فللقصص الأطفال الحديثة مسرحها أيضا فغفلا عن عالم الجن والأساطير الذي كان للمورد الفصيح الرئيسي لكتاب هذا اللون بالأساس ، أمام العلم الحديث اللثام من عوالم وعوالم مجهولة تمتد في أفوار الكون وفي خفائها النفس وفي المادة المحيطة بنا بجسيماتها الدقيقة وذراتها ...

ومن أبرز كتاب أدب الأطفال في الدانمارك الآن أديب ورسام هو آيب سيفينج أولسن (١٩٢١ -) الذي يروي في إحدى قصصه كيف حاول طفل السفر إلى القمر ليحضر

ضومه في سلة إلى الأرض ، ولقد صمم الكتاب ورسومه وطلعه على ورقة في حجم الصحيفة الكاملة ، بحيث يمكن طيها لتصبح في حجم الكتيب ، في محاولة منه لتعميق إحساس القارئ بالارتفاعات الهائلة والأعصا

المحيطة التي تحف ببطله .. وإسباج مجموعة قصصية هامة بمنوان « الميدان » (١٩٨٢) ولها يصور صراعا بين مجموعة من

الأطفال والباة الجائعين الذين يبتغون للاحتفال بعيد الميلاد في

ميدان يؤحى المدن الصغيرة ، وبين عدة البداة الذي يعتمد تحويله إلى ساحة انتظار للسيارات ، والفكرة هنا وهي تتكرر كثيرا في أعمال الكتاب ، أن ظل المدينة يلتفت إلى مساحة كافية لممارسة الحياة والانطلاق الحر . وفي قصة أخرى « زقاق القط » (١٩٦٨) يرسم صورة لفاتنتين صغيرتين تنتقلان إلى بيت حديث في فناء حجري يرمز إلى حرمة التخطيط العمراني الحديث الذي يعتمد أساسا على المسطرة والآلة الحاسبة ، وحينما ترى الفتاتان الغناء تقول إحداهما للآخرى : « إنه متسع بما فيه الكفاية » ، فترد الأخرى : « نعم ، بما فيه الكفاية لنشعر بالاسم » ...

هذا النزوع إلى التمر على صرامة الواقع يجد صدها في عالم المسرح الدانماركي الذي شهد ميلاد مايسرغف بصرح الصورة « Billestofteatret » الذي يقول عنه مؤسسه « إنه يسعى إلى توسيع نطاق عوالم الممكن ومكتسب الاستحيل » . ومن أبرز مؤسسي كيرستن دلهولم ، التي بدأت حياتها مهندسة للتصنيع ، ثم اجتذبتها

الاحتفاليات الدرامية التي وجدت فيها متنفسا لمهارات التشكيلية ، ومن ثم أسست مسرحا خاصا بها يعرف باسم « يروفوروما » أو انصار الشكل ، وهي تقول عن هذا التحول : « ظلت لعدة سنوات أسيرة الأشياء التي أود أن المسها ، أما الآن فالعقل هو الذي يريد أن يلمس الأشياء التي لا يمكن أن نلمسها .. الآن أريد أن أتعامل مع المبتغيات بيقا .. أن أرتفع إلى الفضاء ... »

ومن أبرز الأعمال التي قدمتها « ملخا ياتى المساء يا أمي ١٩٩١ » وهي تجربة مثيرة في فن العرض المسرحي ، إذ تعتمد اعتمادا أساسيا على شكل خطبة المسرح التي هيئت على صورة بئر عمودية تلفت حولها طوابق أربعة يجلس فيها المشاهدون ، الذين ينظرون إلى أسفل حيث توجد رقعة مستطيلة من الضوء تشكل بابا ، ولكنه ليس كسائر الأبواب ، بل هو باب يؤدي إلى اللانهائية - يؤدي إلى عالم جديد تنقد فيه السطوح حدوبها ، فتمتد إلى أبعاد لا نهائية ، وعلى هذا السطح تجول شخصيات أدبية وراقصون يتحركون ويتمددون ويسحبون ويجلسون ، ولكنهم يؤدون ذلك كل

على حدة - في انفصام عن الآخر ... ويتراءى للمشاهد أن البعض منهم يسمح في القضاء ، أو يتدل من السقف ، ولذات الوقت تتشد مغنية سوبرانو أغنياتها .. تارة بمغربها ، وتارة أخرى بصحبة تسجيل لصوتها ... يقدم على نحو متقن بحيث يعجز المشاهد عن التمييز بين المغنية وصوت جهاز التسجيل ، ثم تعود من جديد لتغني لنفسها ، بينما يرتل شاعر قصيدة تتصارع أبياتها مع خلفية موسيقية تغطي عليها شيئا فشيئا حتى تذوب فيها ، بينما تؤدي

مجموعة من الراقصين حركات تتوافق أحيانا مع الإيقاع أو تتناظر معه أحيانا أخرى ... والعرض يدعو المشاهد إلى أن يعيد التفكير في أسلوب رؤيته التقليدي والرؤية المنظورية التي ندره بها الأشياء ، ويتعامل هذا العرض مع المستويات الثلاثة للفن : البصرية والموسيقية والشعرية ، التي تتواجد في أن واحد ثم تتقاطع ثم تمتاز في لحظات سرعان ما يبين أنها رؤى غير حقيقية ، ومن ثم يفند المنظور الذي نرى به الأشياء عند المستوى البصري مسألة فلسفية تناقش طبيعة الذات والرؤية والحس والاختيار .

إن لغز الوجود والعدم يشغل حيزا هاما من جوانب الأدب الدانماركي ، ويمثل كيركجورد في كوينهاجن يحمل تلك العبارة التي كثيرا ما ردها : « لماذا يوجد الشيء بدلا من اللاشيء ؟ » وقد يكون هذا التراوح بين الوجود والعدم نابع من طبيعة شبه الجزيرة الدانماركية التي تطوقها مياه بحر الشمال العاصفة التي تحمل إليها سحب الضباب الكثيف ، حيث يتجرد الوجود المادي من صورته الصلبة ليستحيل إلى رؤى طيفية شفيفة .

وهذا التساؤل عن ماهية الوجود يمثل موضوع رواية هامة لأديب دانماركي كبير ، هو سفيند أجه سكاسن (١٩٢٩ -) ، وعنوانها « لنفترض أن العالم موجود » (١٩٧١) . والقصة تدور في الدانمارك في زمن غير محدد ، لم تكن القطارات فيه قد قضت على عربات السكك التي تجرها الخيول ، ولم تكن الكهرباء قد اقتصت الشمعدانات الحديدية بئنائاتها الخيالية من أجواء القصص . وبطلا القصة رجلان الأول جبروفني ، وهو بائع للكتب والثاني ليف ، وهو فنان هاو ، وكلاهما لا يرى للعالم وجودا خارج الكتب ، وهي رؤية تتيح تطور

الإنسان ، فإذا كنا نحيا حياة قد عيشتم من قبل ، فليس علينا سوى أن نتتبع الخطوات المرسومة لها في الكتب . وبما يرحبان بهذه الفكرة لصديق لهما هو جاريون زيجر ، الضابط المتقاعد ، الذي يقتصر وجوده على زيارات قصيرة يذرع فيها شوارع بلدته الباردة في غضب عارم ...

إن التفكير في ماعية الوجود يفتلنا إلى عالم الشعر والشعر ليس قريبا في تلك الأرض الخصبة بالخيال التي انجبت أندرسن من قبل ... ولقد شهدت الثمانينيات ظهور جيل جديد من الشعراء حاول تجديد الحداثة بإعادة اكتشاف واستكشاف عالم القصيدة الشعرية بأوجهها المتعددة بدءا من الإيقاع إلى الصوتيات إلى التركيب اللغوي وانتهاء بلفظ الاستعارة والصورة المعقدة ...

وإذا كان النقاد لم يجمعوا هؤلاء الشعراء في مدرسة حتى الآن ، فإنهم يشتركون جميعا في نقطة انطلاق واحدة - هي الجسد والوجود الذاتي للإنسان ... ومن أبرز شعراء هذا الجيل سورين أولريك تومسن (١٩٥٦ -) الذي نشر أول دواوينه بعنوان « عامية المدينة » في

عام ١٩٨١ حيث يقول في قصيدة اسمها « كل يوم » :

يمرق الصبية عبر طرقات المدينة
الدور قريبة ويهيدة
القصيدة نفسها كل يوم
امرأة تغفو قبالة الحائط
وفي الخارج حائط من مصابيح
المسيلات

والرصيف المتكفل
القصيدة نفسها كل يوم
تأبى الكلمات أن تستسلم للصور
في المدن في عامية المدينة ...
حيث الليل فراغ لزرق بين الجدران
القصيدة نفسها كل يوم
تتحرق القبية المثلث أسل طرقات
المدينة
وتنسب نحن على سلالها
القصيدة نفسها كل يوم ...

إن القصيدة في مفهوم تومسن يجب أن تدور في المجال الممتد بين النظرية والأغنية ، فهي ليست بالفكر الخالص ، ولا يجب أن تتجرد من الفكر لتصبح مجرد غناء ، لكنه يعمل إلى أن يكون وسطا بين الاثنين .

ويشير اسم الديوان هنا « عامية المدينة » إلى إطار التجربة الشعرية

التي تدور في المدينة التي لا يحدد لها اسما ويشيع الاغتراب في عالمها وبينما يحدد الشاعر معالمها ويرسم أبعادها ، يطرح الموضوع نفسه على استحيا ، ويتراعى للقارئ أن المدينة عالم يفتقر إلى الترابط الداخلي ، بحيث تغدو فراغا تحدث فيه ملايين الحركات التي تقتفر إلى الترابط وتكرر فيه أحداث وأحداث كل منها منقسم عن الآخر وإن جرى في اللحظة نفسها ، فالارتباط يبدو ضامعا ، لا إراديا ، مضطحا ، عاجزا عن تكوين واقع اجتماعي مشترك .

وفي ديوانه الثاني « المجهول تحت نفس القمر » يطالعنا نفس الإحساس بمصق الفراغ وامتداده الذي لا يحده حد ، والشاعر لا يسعى لملء هذا الفراغ ، بل إلى الفكك منه . وبهذه الحزن التي تشيع في كتاباته تنبع من تجربة وجودية فهو يدرك أن الحياة لا تشكل سوى جزء صغير من الوجود ، ضئيل مقناه في شكله إذ ما قوين بما يمكن أن يكون الوجود عليه في اتساعه . ومن ثم فالإنسان لا ينال إلا أقل الظل من دنياه ، فهو لا يميز إلا جزءا بسيطا يستمع من الزمن .

« من مجلة : دانييل ليرتز »

مسرح القهوة في بولندا

أصحابه طويلاً في تسمية ، فاطلقوا عليه تارة :

«أيها الإنسانيون .. ابدوا !»
وتارة أخرى: «أدب الكلمة الحية»
وفي تارة ثالثة «فوائد الشيباب الإنسانيين» ، أو « في حضرة المقاومين دوماً ، وغيرها ، لكن التسمية التي استقر عليها هذا الجمع المتميز هي «مسرح عند احتساء القهوة» ، أو باختصار «مسرح القهوة» .

كانت تسبق هذا المشروع أهداف محددة : أولها : الرغبة في إحياء الأدب البولندي الحديث ، وترغيب الجماهير والقراء لقراءة مؤلفات

الظواهر الثقافية بالملوث . لوحظ كذلك أن الإلهامات الحقيقية تضاعلت في أعمال المبدعين الريفيين ، صحيح أن النزادى في القرى والأحياء الريفية استطاعت أن تكفى حاجة القرويين من روائع الأدب والكتب العامة . لكنه أصبح من المحتتم البحث عن تصور جديد للنشاط الإبداعي لتتحم داخله مختلف الأشكال ، على أن يكون هذا التصور عميقاً في محتواه ، بسيطاً في صيغته ، يُساعد في استثارة الإلهام الإبداعي الجماعي المستند على التراث الثقافي للقرية .

أتى هذا البحث للدائم والمتواصل إلى ميلاد برنامج ثقافي خاص ، تردد

في عام ١٩٧٥ أنشأت يوانا فوجينيتشكو J. Wozniarczyk وولندا أجيميلو W. uzimble «مسرح القهوة» في وارسو تحت إشراف الهيئة الثقافية للنشر . لقد لاحظت هاتان الفنانتان أن القرى البولندية قد أحيطت بأسوار الأمية في منتصف السبعينيات ، وأن شباب هذه القرى لم يعد قادراً على التحدث عن مشاكله الملحمة ، والنقاش البناء ، كما اختفت عادة اللقاء بين القرى المتجاورة في حوار متواصل ، وضاعت «الدرجشة» لتبادل بين الأصدقاء ، وتلاشت عادة ممارسة القرامسة ، وتوقف التثقي

بالجمال والحزن النبيل بين عمى الغناء ، بل كادت أن تصاب كل هذه

الكتاب المعاصرين ، تعين على نمو الحاجة إلى القراءة داخل المجتمع الرفي وإشباعها .

ثانيها : منح الفرص للقيام بتكوين جماعات و فرق فنية ، وتنشيط حركة النوادي ، وإيقاظ الاهتمام بقضايا الحياة الحديثة ومشاكلها .

اتفق على أن تكون نقطة الانطلاق هي تحديد صيغة لإيصال النصوص الأدبية للمتلقى ، بواسطة قراءتها والنصوص في أيدي قارئتها من الجماهير العادية ، يُشَوِّهها بصوت ظاهر ، دون إخراج مسرحي مسبق لها ، أو أداء تمثيل معاً . أصبحت المهمة الرئيسية لهذا البرنامج ، هي القيام بعمل «مونتاج» فني داخل سيناريو جذاب ، يجمع بين أعمال نثرية مختارة ، ومقالات يومية وقصائد شعرية ، ويربط بين هذا الجمع المتناثر للقضايا الفكرية ، والهجوم الإنساني ، والأفكار ، والمضامين التي تحتويها هذه الأعمال الأدبية والفنية ، والكشف عنها لتثير في الجمهور فكره وخياله ، وتجعله قادراً على التواصل مع الآخرين ، ليستأنف حديثه الذي انقطع ؛ وجواره الذي يبحث عن تواصل ، مما يدفع المثقفين للسمعي حثيثاً للبحث عن أصول هذه الأعمال الأدبية لقراءتها .

فيإذا سمَّينا هذا الشكل شكلاً مسرحياً . فإن القارئين عليه كانوا في البداية يمعنون إلى التكيف مع أنفسهم وفق الإمكانيات الفنية الموجودة التي تتيح مناخاً مناسباً للنص الماروح .

مرّت هذه التجربة بممارسات تطبيقية كانت محملة لكثير من الخبرات والتجارب والأشكال التي كان من بينها اللقاء الأدبي ، والعرض المسرحي ، والمناقشات العفوية داخل النوادي ... وقد اندمجت هذه الأشكال كلها في صيغة تسمى المسرح الفهورة التي سهلت للمتلقى أن يحصل في وقت قصير على برامج أدبية متنوعة . قد تكون أحياناً قراءة للحكايات وقصص الأطفال ، وأحياناً أخرى للكتب المدرسية أو للكتب الأدبية التي نفدت من أسواق الكتب ، أو تتخذ شكل اسميات أدبية شعرية . وبعد مرحلة التقسيم المناسب للنص المختار إلى أدوار تسهل المادة الأدبية في إطار العرض المسرحي ، ووفقاً لاختيار النصوص وأشكال تنفيذها ، يمكن أن تكون هذه المادة إما عروضاً خاصة تقترب من شكل «الروبرتاج» الصحفي اليومي ، وإما عروضاً درامية أو شعرية أو على شكل «الكاريكاتير» بمختلف أنواعه .

ويعد من أكبر خصائص هذا المسرح وتمييزه ، أن الجميع سواء كانوا جمهوراً من المستن أو جماعة متفرقة من الشباب المشاهد ، والذين لم تسمح لهم جرائهم التخفية في أن تدفع بذواتهم الفنية ، للتعبير في شجاعة عما يريدون قوله ، فضلاً عن اشتراكهم الفعلي ، دون أن يكونوا مهئين لذلك ، في العرض الفني القوي للتمثيل المسرحي ، فيصبحون قادرين على التخلص من خوفهم الفني بعد قيامهم بتنفيذ عدة برامج من هذا النوع .

ويمكن لبرنامج المسرح المقروء ، أن يكون ممثلاً بنجاح كبير داخل النوادي الرفيعة ، وفي المدارس ، وحتى داخل مجتمع الأسرة والجماعة من الأصدقاء . فلا حاجة لخبرة مسرح ، ولا لإضاءة مركبة ، ولا حتى لأزياء مسرحية . يستلزم ذلك عملاً إبداعياً مشتركاً وضرورياً لهذا النوع من اللقاءات ، ويتوقف هذا ... قبل كل شيء ... على رغبة المشاركين في هذه التجربة لقراءة نص مختار ، أو سيناريو تتسلسل فيه المقاطع المنتقاة لنصوص مثالية ، يوصف محتواها وتقاسمها الفنية للمشاركين في تجسيدها . ويعد اكتساب خبرة في هذا الميدان يمكن

القيام بتنفيذ تلك البرامج جماهيرياً بعد بروفة واحدة ، أما تلك البرامج المتسمة بتعقيد التركيب ، فهي تحتاج إلى إعداد أطول .

وعلى عكس ما يُعتقد : فإن مسرح القهوة أو ما يطلق عليه مسرح حول المائدة أو المسرح المقروء ، يخدم كذلك الممثلين المحترفين ، أو أولئك الأشخاص الذين يضعون أولى خطواتهم على طريق النشاط الإبداعي .

وبعد العناية لهذا المسرح ، وانتشاره في أنحاء بولندا ، يصل عدد فرقه إلى أكثر من سبعمئة فرقة وجماعة . لقد أدّت خبرة السبعة عشر عاماً بأن تصبح هذه الفرق وتلك الجماعات الفنية — سواء وهى فى

طور البداية أو فى طور النضج الفنى — فرقاً مسرحية محترفة ، بفضل هذا النوع من التجريب .

فالمهدف الرئيسى لبرنامج مسرح القهوة يمكن رؤيته من خلال منظور رسالة هذا المسرح ، وهو خدمة الجماهير وتقديم المتعة الثقافية والفنية دون الاهتمام المبدئى بشكل ما تقدم أو مضمونه فى بادئ الأمر . فالمهدف المرجو والذي يسمى هذا المسرح لتحقيقه هو التأثير الفعال فى أكبر عدد من الناس يحيين داخل القرية الواحدة . فـ « مسرح القهوة » موجه فى المرتبة الأولى ، لأشخاص يشتركون فى صنعه ، ويعرض برنامجهم أبسط الأشكال ، لتسعى مسيرتها — فيما بعد — فى

التركيب والتطوير . ولذلك فهو برنامج تعليمى — مهمته — كما يصفه ييجى دانيليفيتش J. Danielewicz ، الأب الروحى لهذا المسرح والذي توفى فى عام ١٩٨٧ — : « أن يُعلّم الجماهير اللقاء المتواصل داخل النوادى : القراءة صوتاً ، أمام الجماهير ، وبفهم واضح . وباداء يعتمد على النطق السليم والتفسير المناسب ، والقراءة سماعاً — أى أن تصفى جيداً لفهم ما يقوله الآخرون ، والقراءة كلاماً — أى أن يكون بمقدورك التعبير عن ما تفكر فيه وتشعر به ، والقراءة نقاشاً — أى أن تكون بقدرتك إقناع الآخرين ببراهينك وكذلك الإقناع ببراهين الآخرين ؛»

أصدقاء إبداع

ما يعود إلى سوء التنظيم الذي يجرى في معظم هذه المهرجانات من قبل القائمين عليها . حين يدعون في كل مرة خليطاً غمراً متجانساً من الشعراء ، ثم يمدون إلى إخفاء أسماء هذا الخليط ، حتى إذا اكتشفنا من يعرض على أن يفرغ نفسه السائق المناسب للمشاركة ، لم يكن أمامه إلا أن يمتنر في اللحظة الأخيرة .

لقد كنت — وما زلت — حزيناً على المشاركة فيما أعقد أنه جاد وجيد التنظيم من المهرجانات الشعرية والندوات الثقافية . فذهبت إلى الفريج ويوريسيد لأنني أشعر أن ذلك واجب ، ويسوف يسمعون أن ألبس دعوة طلاب الرقائيق في أي وقت مناسب .

أحمد عبد المعطي حجازي

الأستاذ / أحمد عبد المعطي حجازي
شكراً — (إبداع) ولكم على هدية أول
كل شهر ، وقد أعجبني في عدد فبراير قصة

سنرى الأستاذ / أحمد عبد المعطي حجازي في جامعة الرقائيق ؟ أتريدون أن نرسل إليكم طلباً موقفاً من الطلاب الذين يريدون الاستماع إليكم والإفادة من تجربتكم ؟

نيابة عن جميع من يمتنون حضوركم

عبد الجواد محمود أبو كعب

أمين اللجنة الثقافية باتحاد الطلاب
ومقرر نادي الأبناء بجامعة الرقائيق

— أشكر الصديق / عبد الجواد على مشاعره الطيبة تجاهي وتجاه (إبداع) ونرجو أن تكون دائماً عند حسن ظنه ونحن جميع القراء ، نتعد بأن نعمل على أن نطل (إبداع) دائماً حائزة على ثقة قرائها الاعزاء في كل مكان .

أما عن عدم حضورى إلى مهرجان جامعة الرقائيق ، فهو ما يجب أن أعتذر عنه للصديق / عبد الجواد ولكل من ينتظر معاً من زملائه ، وإن كان السبب في ذلك لا يعود إلى تقصير من جانبنا ، بل من

الأديب العربي الكبير للشاعر / أحمد عبد المعطي حجازي
شكراً على كل ما تبذلونه من جهد لإخراج (إبداع) على هذه الصورة المشرفة والوضاعة ، واعتقد أن استمرارية هذا النهج المثالي هي رسالتكم التي قدر لكم أن تحملوها .. وبعد :

فقد أقيم في فبراير الماضي أسبوع ثقافى بجامعة الرقائيق ، وسمعت من الإدارة أن أسماء كثيرة ستحضر ، على رأسها استاذي الشاعر / عبد المعطي حجازي ، وضمت القائمة أسماء خمسة عشر شاعراً آخرين من اللع شعراء مصر ، وجمرت مسابقة الأدبية اشترك فيها خمسمائة طالب وطالبة ، أفلم يكن هذا العدد يستحق حضوركم حتى لو كان لا يضم إلا موهبة واحدة حقيقية ؟ ! إننى بالنيابة عن زملائى الطلاب الخمسمائة أقول لكم : كتبنا نود حضوركم ، فلماذا تخلفتم عن الحضور ولماذا تخلف الشعراء الآخرون ؟ ومتى

(**السلطان والمصاح**) ا- **خالد**
مختصر) ، ولا فيها من فن وجودة واقتحام
 .. ولكتم للآسف تهلون تماما كتابة أية
 نبذة من الكتب في الهاش ، وهذا حقا
 قبل ان يكن حقه .. لو جاهد خاص
 بتقليص الدراسات النقدية قدر الإمكان
 وإتاحة الفرصة للإبداع القصصي
 والشعري ..

محمد الصمامي
 مهندس كهرباء .. شعرا
 .. نشكر المهندس محمد .. على ترحيبه ،
 أما اقتراحه الخاص بنشر نبذة عن
 الكاتب ، فهو ما تستطيع ان نوافق عليه ،
 لأننا نعتقد ان الاهتمام بالقصص وهذه ، هو
 واجبنا الأول ، أما التعريف بالكاتب وبعاله
 الإبداعي فمكنه المقالات النقدية التي
 يطالينا الأستاذ محمد ، بتقليصها ،
 بينما نحن نعمل على زيادتها والارتقاء بها ،
 فلا نكتمل الفائدة إلا بنشر النصوص مع
 ما قد يتاح من الدراسات والمقالات
 النقدية .

.. الصديقة « عفاف عبد الوهاب عبيد
 الوشيد » - ملوى (ليبيا) .
 قصصيات خيالية تقريبا من مقومات
 الشعر الأساسية أولا : اللغة ، وثانيا :
 الوزن الذي يجب التقيد به في الشكل
 العمودي الذي تكتبه به خاصة ، وثالثا :
 التجربة المتأسسة فنيا ، الفارقة على ان
 تسبق وحدتها على العمل كله .
 .. الصديق « فكري عبد الصميع كامل » -
 بلباس (دقهلية)

ليس هناك شاعر حقيقي يمر الآن عن
 ١٨٥

تجربة الحب مكررا كل التعبيرات المروية ،
 والأساليب والصيغ التي ابتذلها كثرة
 الاستعمال عبر القرون ، فإذا أضفنا إلى
 ذلك ما ورد في قصيدتك من لخطاء لغوية :
 مثلا « نقد » العمود بدلا من نقضها ، ومن
 اخطاء عروضية مثل :
 واتول أهواك لآخر لحظة
 في اليسر في الشعر في الضراء

اصبحتنا مجبرين على ان نطالب بإعادة
 النظر في ثقافتك الشعرية والتوقف من أجل
 اكتساب المعرفة والخبرة اللازمين .

- الصديق « النوبى خضري محمد »
 من (أرمنت) ، يكتب مشيدا بمستوى
 (إبداع) الرابع الذي يشهد به الجميع ،
 ولكنه في الوقت نفسه غاضب أشد الغضب
 بسبب عدم الرد الفصّل على الرسائل
 كلها ، فالردود المقتضية في نظره تحطم
 الإبداع . وهو يتهم المجلة بأنها زعّت
 الشوك في طريق المبدعين الشباب لحساب
 الرموز الثقافية والأسماء المعروفة .

وليس لدينا ما نرد به على صديقتنا
 الغاضبة ، سوى ما كريناه قبلا ، من ان
 المجلة تعطي لمستوى النصوص الاعتبار
 الأول ، في القصة أو في الشعر ، ولا يكاد
 يخلو عدد من أسماء بعض المبدعين
 الشبان ، أما المقالات والدراسات النقدية ،
 فلا بد من تكليف المختصين بها ، أو
 تكليف من يسميهم الصديق (الرموز) ،
 ويبدن ذلك تتحول الدراسات والمقالات إلى
 لون من ألوان أدب الخواطر .

وقصيدة الصديق « نوبى » المرفقة ،
 لا تعبر إلا عن نقلة من ثقافت الغضب ، لم

يحاول صاحبها إلا ان ينفس بها عن
 همومه ، التي هي بالطبع مهمونا ، غير ان
 الشعر لم يجعل للتنفيس ، بل جعل للخلق
 والابتكار والسيطرة هكذا تبدأ القصيدة .

لطير ترحل عند الصباح مفردة
 ثم تعود عند المساء حزينة
 مفعمة بالجرارح
 ووطنى مغتال على الشاطئ الأخر
 يكتم صوت الأنين الصراخ
 وعلم مبعثر الأشلاء
 مزقته الرياح ونفوس الضعفاء
 وطنى هناك يقتسل على الشاطئ
 من خطية السفهاء

- الصديقة « ابتسام محفوظ » - كلية
 الآداب - الجامعة الأردنية : نشكر لك
 تحية الكريمة ، وسوف نحاول أن نوفر
 العدد المطلوب ، وإن وجدناه قد نفذ فسوف
 نصوره لك .

.. الأصداقاء « عفاف رمضان ، من
 طوخ » ، « أمل العداد » من (منوف)
 و « نوبى حسان محمود » من (قنا) ،
 و « أمل محمود الملك » من (أبو كبير)
 و « رضوان نصر نور الدين » من
 (حلة الكبرى) و « السيد مسعد
 سلامة » من (كفر الشيخ) و « نوال محمد
 سليم » من (قايتب) و « د سحر محمد
 الجوهري » و « شريف محمد عطية » و
 « سعيد إبراهيم محمود » و « خالد
 أحمد كامل » من (القاهرة) .

قصائدكم دون المستوى الذي نرجوه ،
 ونأمل ان تتكفونا من تطوير أنفسكم
 بالقراءة والعمل المتواصل .

مطبع الهيئة العامة للكتاب

عدد السادس • يونيو ١٩٩٢

الجماع

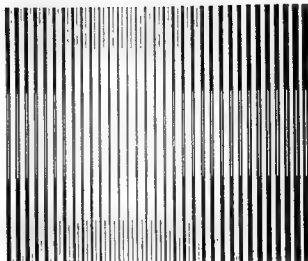
- بين المتنبي والشيخ الشراوس
- الحياة بدون كذب
- اختطاف (قصيدة)
- ناز الموان (قصيدة)
- الجوف (قصة)
- ما رجس : قرية من الصعيد
- إبداع في الصحافة الأمريكية

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

أحمد عبد المظى حجازى

سمير سرحان

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

مدير التحرير نمر أديب

المشرف الفنى نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسم خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا - قطر ٨ رواتل قطرية - البحرين ٧٥٠ فلسا - سوريا ٤٠ ليرة -
اليمن ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٥٠٠ دينار - السعودية ٨ رواتل - السودان ٢٢٥
لريها - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهما - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ١٠٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة - غزة
والضفة ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠ فلسا - قطر ٥٠ دينار -

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصرياً شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد - البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحلق ثروت - الدور الخامس - هـ :
ب ٦٦٦ - تليفون ٢٩٢٨١٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

لبن : جني واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

إبداع

العدد العاشرة • يونيو ١٩٩٢ ذو الحجة ١٤١٢

هذا العدد

١٩	مجلة الشؤون
	الخطاب الجنسي وعلاقته
٨٨	بكتلة في... قال ليلة وليلة... محمد عبد الرحمن بريس
	● المتابعات
١١٣	إبداع في التعملة الأمريكية... الشريف
	عبد العزيز القوسي
١١٨	إبحار على شاطئ تاريخ مكة... حسين عبد التكاوي
	صومنا وصومهم وجها لوجه
١٢٢	في مهرجان الأعلام الليبية... فريدة مرش
	الشعر بين نسر، الطليعة، الإقصر
١٢٦	وصرح، الزبدة، السكندري... دماء عبد الفتاح
	الديال الطبيعية
١٣١	رؤى ليلية في الحياة والإحياء... محمد حريس إبراهيم
١٣٧	أفر أعمال منصور محمد لوت فهاة... هشام إبراهيم
	● مكتبة إبداع
١٥٠	مارجيس، أريه من المصعد... تيريل حنا

	● الرسائل
	الاحتفال بمهرجان عالم علي وفاء
١٥٦	للشاعر، وفاء وإيمان، [شويو]... أحمد مرسي
١٦١	كويك والفريق لامتداد [باريس]... اسماعيل صبري
	خصوصية العلاج التجديدي
١٦٨	للمصاحف الأوربية [لندن]... صبري حافظ
	أبناء مغربيين
١٧١	وهوات شرعة [الخرطوم]... م. أ.
١٧٥	● اصطلاح إبداع

● الإمبريوني واليهود • إبداع • ... ليد عبد المكي حجازي

● الشعر

١٢	اختلاف... سدي بريس
٣٦	صاحبها وصاحب... حامي سالم
٤٤	نار الهوى... محمد المنير
٦٦	هسة ونار... شوقي شابل
٧٢	زراعة... عبد صالح
٧٢	اعطاك صالحة للمضغ... محمد سليم
٨٥	ليل نخل الصلوات... محمد القيس
	● القصة
١٤	أخوف... محمد جيج
٣٢	قصة في الصمت... مصطفى أبو القصر
٤٦	بنت بنوت... فواز تليل
٦٥	لبيب ليلنا ليلتي... محمد حجازي
٨٠	دمية كوام ليلنا... محمد بريس
١٠٩	برنس يفرج... فكري التتالي
	● الفن التشكيلي
	للحبيب العربي جمال موجه
	منح للشعراني
	نجرى شابي

الدراسات والمقالات

٧	دكتة الحيلة الحقة... مراد راية
١٧	بين الخايمي والشيخ الشعراوي... مراد التتالي
٣٧	الحيلة بليون كلب... الكسندر سولوتشين
	ترجمة: أنور محمد إبراهيم

الأمريكيون

يشهدون « لإبداع » ؟

هذا ما يجعلنا نحقق بشهادتها .

لقد دلتنى هذه الشهادة على أن العمل الجاد قادر على أن يخترق بسرعة البرق كل الحدود . فبين ظهور العدد فى القاهرة ونشر مقالة الصحيفة الأمريكية عنه فى بوسطن أيام قليلة لا تزيد عن أسبوع .

غير أن حفلاتنا بهذه الشهادة لا تمنعنا من إيضاح بعض النقاط .

إن القضية التى أملت علينا إصدار العدد الأسبق . وهى حرية الفكر ، ليست قضيتنا وحدنا ، بل هى قضية البشر أجمعين ، وخاصة فى هذه المرحلة التى استطاع فيها الفكر الحر أن ينتصر وهو أصغر من كل سلاح إلا إنسانيت . وإن يمر معازل الطغيان بين سيبيريا وجبال الأنديز ، فمن الطبيعى أن نهتم بهذه القضية . ومن الطبيعى أن يجد اهتمامنا صداه فى الصحف الأمريكية وغيرها من صحف العالم .

لكن بعض الصحف وبعض الحكومات تعالج قضية

كان العدد الأسبق الذى أصدرناه من هذه المجلة حول الإبداع والحرية موضوعاً لمقالة نشرتها صحيفة « الكريستيان ساينس مونيتور » الأمريكية يوم ١٢ أبريل الماضى . وتجدر فى هذا العدد صورة من هذه المقالة مع ترجمة لها .

و « الكريستيان ساينس مونيتور » صحيفة عريقة نشأت عام ١٩٠٨ فى مدينة بوسطن بولاية ماساتشوستس ، وهى تصدر الآن فى طبعتين ، طبعة قومية توزع فى الولايات المتحدة ، وطبعة دولية توزع فى أنحاء العالم . وقد جاء فى دراسة نشرها مركز جارنيت التابع لجامعة كولومبيا تحت عنوان « الصفوة العالمية : مجموعة الصحف الراجعة العقل » أن « الكريستيان ساينس مونيتور » واحدة من أهم ست صحف أمريكية ، ومن أهم عشرين صحيفة تصدر فى العالم ، وذلك « لجودتها الخالصة ، ولتطورها الثقافى » . وهى تعالج القضايا العربية بغير تحيز . ويتعاطف مع الفلسطينيين .

حرية الفكر ، وقضية الحريات عامة ، بأسلوب قد يتناقض مع الطبيعة الإنسانية لهذه القضية ، إذ تبدو وكأنها وحدها المسئولة عن الحرية في العالم كله ، أو أنها الراعي الذي يحق له أن يوجه الخراف الضالة نحوها ، فإن لم تستجب بالرفق فبالعسا .

من حق أية جهة في العالم ، بل من واجبها أن تدافع عن قضية الحرية . وأعظم دفاع عن الحرية واقعه أن نكون نحن أنفسنا ، وفيما يخصنا ، تجسيدا لهذه القيمة ، وهذا يستدعي أن نرى الآخرين أحرار مثلنا جديرين بأن يصنعوا حياتهم كما يشاؤون ، طامحا عاملون بالمثل فلم ينتقموا من حريتنا ولم يدعونا بالعدوان . أما أن نتصرف جهة من الجهات باسم الدفاع عن الحرية تصرف الشرطي أو المذّاب فهذا ما يتناقض مع الحرية التي لا يمكن أن تنفصل عن الكرامة ، وليس من الكرامة أن يقبل أحد وصاية من هذا النوع حتى وهويّن تحت وطأة الاستبداد .

نحن لسنا في قضية الحرية متفرجين أو متطلّين ، بل نحن شركاء أنداد . ولسنا أغرارا مبتدئين ، بل نحن سباقون ، طامحا واجهنا الطغيان ، وطامحا قاتلناه فصرعنا وصرعناه .

حرية الفكر قضيتنا ، لأن الحضارة هي شعلتنا التي لا يطفىء نورها إلا الطغيان ، ولا تتوهج إلا بالحرية . انظر إلى هذا الوطن فأرى نهرا يخترق الصحراء حتى يشقها شقا ، وأرى سيفا من الخضرة سله الفلاح في وجه اللياب حتى أنفذه فيه ، وأرى عروشا تسقط وامة تولد كل يوم من جديد .

لم يبق من الأهرامات إلا الذين شيدوها ، فإن قلت فراعة : فالفراعة هم الذين بنوا لا الذين دفنوا . وإن نظرت في التاريخ ورأيت فولا من الغزاة قلت لك : إن كان فيهم خير فهو في هذا الطمي ، أما شرهم فقد عاد إلى الرمال .

كان طبيعة بلادنا من جنسنا ، وكأننا نخفنا فيها من

روحنا ، فهي تحيا كما نميا ، وتصارع ما نصارع « وتنام
وتصحو كما يحدث لنا سواء يسوء .

أقول إن حرية الفكر في العالم ليست قضية الأمريكين
وحدهم ، بل هي قضية البشر أجمعين . وليست في مصر
قضية المثقفين وحدهم ، بل هي قضية كل كائن حي ، فما
دام كل شيء في مصر يصارع الموت فكل شيء في مصر
يصارع الطفيلان . وربما كان الفرق بين عقليتنا وعقليات
أخرى ، أن الآخرين يفكرون الاستعارة . ويغرقون بين
عناصرها ، ونحن نعيد تركيبها . لقد يبرر النضال البشري
في بعض الأحيان أن تفصل بين نشاط ونشاط ، وأن تترك
فئوسنا ومغازلتنا ، ونهب دفاعا عن الحرية ، لكن استمرار
الحياة البشرية يستدعي أن ندافع عن الحرية خلال
دفاعنا عن الحياة .

هناك إلى جانب الحق شيء مقدس تقديسا ، شيء اسمه
الحب ، وهل الاستعارة إلا حب وإرمان ، وهل الفن شيء
آخر غير الاستعارة ؟ هكذا ندافع عن الحرية لا بما تفرق

لكن بما تجمع ، ندافع عنها دفاع العشاق والمبدعين .
يشهد صاحب المقالة وهو أستاذ جامعي نابه من أصل
مصري على ما يبدو ، مجلة « إبداع » بالاستقارة ،
وينصح الحكومة الأمريكية بأن تضغط على العرب حتى
يصبحوا أقل عنفا ، ويأن تشجعهم على أن يكونوا أكثر
تسامحا وتحورا .

لا ينبغي عليه أن ينصحها بالضغط على جهة أخرى
سلبت العرب بيتهم وعقولهم ، ومنهم وقراهم ، وفرضت
عليهم أسلوبا واحدا في الدفاع عن الحرية يتكون هم
بناره أكثر مما يكتوى الآخرون .

إننا سعداء بالمثعية التي وجهتها لنا الصحفية
الأمريكية ، ونحن نرد على التحية بمثلهما ، فطالب
الأمريكين بأن يتحدروا هم كذلك من الأساطير التي
ورثوها عن المصور الوسطى ، وما زالت تمثل عليهم
نظرتهم لنا حتى الآن !

مُلاك الحقيقة المطلقة

تفصيل ذلك :

في القرن الخامس قبل الميلاد أنكر انكساغوراس الطبيعية الإلهية للأجرام السماوية . وذهب إلى القول بأن القمر أرض فيها جبال ووديان ، وأن الشمس والكواكب أجرام ملتهبة ، لا تختلف طبيعتها عن طبيعة الأجسام الأرضية ولم يطلق ملك الحقيقة المطلقة مثل هذا القول الذي قاله انكساغوراس ، لاعتقاده أن كل ما هو سماوي فهو إلهي ، وأن من يتنازل مثل هذه الأمور بأسلوب علمي ، هو مجرم في حق الدولة. واتهموه بالإحاد فاضطر إلى مغادرة أثينا حيث كان يقيم ويتفلسف .

ثم قدم إلى أثينا بروتاغوراس حوالي عام ٤٥٠ ق . م ونشر كتاباً أسماه « الحقيقة » وردت فيه هذه العبارة : « الإنسان مقياس الأشياء جميعاً » .

ومعنى هذه العبارة أن الحقيقة نسبية بنسبية الإنسان . ثم رتب على هذه العبارة عبارة أخرى هي قوله :

إن الإنسان منذ نشأته ، ينشد الحقيقة المطلقة بحكم أن العقل الإنساني ينزع بطبيعته نحو توحيد المعرفة الإنسانية وهو من أجل ذلك يتجول في كل مجال من مجالات هذه المعرفة ، ثم هو يضمها جميعاً ، ويربط فيما بينها في وحدة عضوية ، بحيث لا يثبتر معه فصل عضو عن الكائن إلا بالقضاء عليه كله ، ونزوع العقل نحو التوحيد هو في الوقت ذاته نزوع نحو المطلق^(١) . والإنسان ينشد الحقيقة المطلقة كذلك بحكم إحساسه بعدم السكينة في هذا الكون المجهول .

بيد أن اقتناص الحقيقة المطلقة لم يكن بالأمر اليسير . فقد تعددت الحقائق المطلقة ، وتعقد المطلق تناقض في الحدود بحكم أن المطلق واحد ، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك ومن ثم فالإنسان إما ملك للحقيقة المطلقة ، وإما معدوم منها ، وإما باحث عنها ، وفي العصر اليوناني القديم تبلور هذا الثالوث فلسفياً ، وكان في حالة صراع ولكن الغلبة كانت لملك الحقيقة المطلقة .

الفيلسوف في « تاويل » النص الديني بما يتفق وطبيعة البرهان العقلي . ويحرف ابن رشد التاويل بأنه : إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية ^(٧) . ويقول ذلك في شأن العلاقة بين الشريعة والبرهان العقلي . يقول : « فإن أدى النظر البرهاني إلى نحو ما مر ، المعرفة بوجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سُكَّت عنه في الشرع : أو فرق به فإن كان مما سُكَّت عنه فلا تعارض هناك وهو بمنزلة ما سكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعي وإن كللت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفا فإن كل موافقا فلا قول هناك وإن كان مخالفا طلب هناك تاويله » .

ومن شأن التاويل : أن يخرق الإجماع . إذ « لا يتصور فيه إجماع » ، على حد قول ابن رشد . ولهذا يتمتع تكفير المؤل . ولهذا فقد غلط ابن رشد الفراء في عند كفر هذا الأخير لفلاسفة من أهل الإسلام مثل الفارابي وابن سينا . ومع ذلك فقد كفر ابن رشد ، وأحرقت مؤلفاته ، وحُكِم ، ونُفي إلى قرية « اليسانة » .

وفي القرن السابع عشر أعلن جليليو انحياز لنظرية كوبرنيكوس التي تدور على أن بقاء أكبر الأجرام ثابتا (الشمس) ، على حين تتحرك من حوله الأجرام الصغرى ، أكثر تحقيقا لبدأ البساطة من دوران الأجرام جميعا حول الأرض . فاتهم جليليو بالخروج على الدين لانحياز لنظرية منافية للكتاب المقدس . وحُكِم من قبل محاكم التفتيش ، أو بالأدق من قبل ملاك الحقيقة المطلقة .

« لا أستطيع أن أعلم إن كان الآلهة موجودين أم غير موجودين . فإن أمورا كثيرة تحول بعني وبين هذا العلم إخصها غموض المسألة وقصر الحياة » .

فاتهم بالإلحاد ، وأحرقت كتبه ، وحكم عليه بالإعدام ، ولكنه فر هاربا .

أما سقراط فكان يعتقد أن حكمته تقوم في علمه بجعله بينما غيره جاهل يدعى العلم . فمضى يحاور السياسيين في حلقات واسعة فلا يلبث أن يبين لهم أنهم لا يعلمون شيئا ، وإن ما يعلمونه ، إما عن مجرد ظن ، وإما عن إلهام إلهي ، وكلاما مبين للعلم . فاتهمه بأنه ينكر الآلهة ، ويفسد الشباب ، وحكم عليه بالإعدام ، وقبل سقراط الحكم .

وفي النصف الأخير من القرن الثاني للميلاد نشأت طائفة من الشكاك بزعامة سكستوس امبير ياقوس ، أي سكستوس التجريبي . جاء في أحد مؤلفاته ، أن المبدأ الأساسي للمذهب الشكي يدور على أن : « لكل حجة حجة مضادة لها » ، ثم يستلزم قائلا : « إننا نعتقد أن من لوازم هذا المبدأ الوصول إلى نقطة نمتنع فيها عن أن تكون دوجماتيين » .

ومعنى ذلك على حد قوله أن « الشكاك يرفض الدوجماتيقية » ^(٨) .

« والغريب في أمر سكستوس وأصحابه أن ترجمة مؤلفاتهم قليلة ، ومن الصعب العثور عليها . وبسبب جهلنا بخصوص هذه المدرسة الشكية أفرغ لفظ الشك من مضمونه . وأغلب الظن ، أن جهلنا بالتصويص مردود إلى سلطان ملاك الحقيقة المطلقة ، أي الدوجماتيين .

وفي القرن الثاني عشر في قرطبة دعا ابن رشد إلى حق

وفي القرن السابع عشر أيضا ، صدرت رسالة في التسامح ، من غير ذكر لمؤلفها، ولكن مؤلفها الفيلسوف الإنجليزي جون لوك، وفي مفتتح الرسالة يشجب لوك « أصحاب الحمية » enthusiasts واللفظ الإفرنجي مرادف للفظ « المتعصبين » Fanatics⁽⁴⁾ وقد كان هذان اللفظان هامشيين في القرن السادس عشر ولكنهما أصبحا محورين أساسيين في الخلافات الفلسفية ، ولما كان الأمر قالجدير بالتنويه أن التسامح ، عند لوك يستند إلى نظرية في المعرفة تدور على محدودية العقل الإنساني، ويخلص منها إلى أن المعتقدات الدينية ليست قابلة للبرهنة ، ولا لغیر البرهنة فهي إما أن يعتقد بها الإنسان أو لا يعتقد ولهذا ليس في إمكان أحد أن يفرضها على أحد ، ومن ثم يرفض (لوك) مبدأ الاضطهاد باسم الدين ويولزم من رفض هذا المبدأ واجب التسامح . ويترتب على ذلك تمييز لوك بين « أمور الحكومة المدنية وأمور الدين » . وفي تقديره أن هذا التمييز أو هذا الفصل هو نتيجة العلمانية وليس سببا للعلمانية، فالعلمانية نظرية في المعرفة ، وليست نظرية في السياسة . لأن العلمانية بحكم تعريفها لها هي « التفكير في النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق .

وفي القرن الثامن عشر دأبت فلسفة التنوير ، وقد تبلورت في فلسفة كلتظ ، حيث العقل ، عنده ، عاجز عن اقتناص المطلق الواقعى . يقول كلتظ في مفتتح الطبعة الأولى من كتابه « نقد العقل الخالص » :

« إن للعقل خاصية متميزة في أنه محكوم بمواجهة مسائل ليس في الإمكان تفاديها . فهي مسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته . بيد أن العقل عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل تدور على مفهوم المطلق سواء وصفته بأنه الله أو الدولة » .

ومن هنا يميز كلتظ بين حالتين : حالة البحث عن اقتناص المطلق ، وحالة اقتناص المطلق والأمر الواقع أن ثمة محاولات عديدة في البحث عن المطلق ، ولكن تصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة يتوقع الإنسان في الدوجماطيقية . وهذا هو مغزى قول كلتظ : « لقد انقضى هيوم من سباتي الدوجماطيقى » ومعنى ذلك أن مهمة العقل الناقدة عند كلتظ هي في كيفية التحرر من الدوجماطيقية ، وذلك بالكشف عن جذور الهمم في اقتناص المطلق⁽⁵⁾ . ويتربط على ذلك امتناع تأسيس المجتمع على مطلق معين ، أى على دوجما dogma . ويتنقض هذا الامتناع تأسيس المجتمع على « عقد اجتماعى » وصدر كتاب لروسو اتخذ من هذا المصطلح عنوانا له ، وذهب فيه إلى أن العقد الاجتماعى ينزل بمقتضاه كل فرد عن نفسه وعن حقوقه للمجتمع يأكله : وبمقتضى هذا العقد يصبح الكل متساويين في ظل القانون . ومن ثم ينتهى الحق الإلهى للحاكم » .

ثم نشبت الثورة الفرنسية متخذة من التنوير أساسا لفلسفتها . والتنوير ناف الملاك الحقيقة المطلقة ، بيد أن هذا التنفى لم يكن بالأمر اليسير . فقد صدر كتاب لادموند بيوك ، بعد سنتين من نشوب الثورة الفرنسية ، بعنوان « تأملات في الثورة في فرنسا » . جاء فيه أن الحريات من ثمار البرائة تنتقل من الأجداد إلى الأحفاد ، دون ملاحجة إلى ردها إلى ما يسمى بحق عام ، أو حق مسبق ، وأن الإنسان أن يتطلع إلى المستقبل إن لم يلق نظرة إلى الوراء ، إلى الأجداد . ومن ثم فهيرك يستخف بالإبداع ، وينظر إليه على أنه ثمرة الأناجنية . أما للورائة فهي مبدأ المحافظة ، كما أنها مبدأ الاتصال بين الأجيال⁽⁶⁾ .

ومن ثم فهو ضد التعليم المدني الذي يستند إلى معرفة الاحتياجات الفيزيقية للبشر ، وإلى تأسيس الذات المستتيرة ، التي في إمكانها أن تجمع بين المنفعة الذاتية ، والمنفعة العامة. وهذا ، في رأي بيرك ليس إلا ضرباً من الإلحاد^(٧) .

وفي عام ١٩٥٢ صدر كتاب لكيرك **رسول بعنوان العقل المحافظ من بيرك إلى اليوم** . وواضح من العنوان ، أن نقطة البداية عند كيرك هو بيرك ، وكيرك بالفعل يد نفسه تلميذاً لبيرك . وهو من أجل ذلك محافظو المحافظة ، عنده تنسم بالخصائص الآتية :

١ — القصد الإلهي يحكم المجتمع والضمير ، والقضايا السياسية هي في أساسها ، قضايا دينية وأخلاقية ، والعقلانية لا تعني بالحاجات الإنسانية .

٢ — حب الحياة التقليدية في تنوعها وغموضها. وهذا ضد المذهب الراديكالي الذي يدعو إلى المساواة والمنفعة المتبادلة .

٣ — قناعة تامة بأن المجتمع المتمدن في حاجة إلى أوامر وطلبات ، وأن المساواة الحقيقية هي المساواة الأخلاقية ، وأن تدمير التمايز الفطري ، بين البشر ، يقضي بالضرورة ، إلى بؤس أمثال نابليون .

٤ — الإنسان محكوم بالشهوة ، أكثر مما هو محكوم بالعقل ، ولهذا فكل من التراث ؛ والتخريف العقول ، مطلوب لمنع الإنسان من الاستجابة إلى دافع الغريزة .

٥ — التقدير والإصلاح غير متماثلين ، والإبداع أقرب إلى التدمير منه إلى التعمير ، والبديل هو التغيير البطيء ، إذ هو وسيلة المجتمع إلى المحافظة على ذاته ، وإنهال منه العناية الإلهية لأنها أداة التغيير .

وأعداء المحافظين ، في رأي كيرك ، هم إما عقلانيون مثل فلاسفة التنوير ، وإما نفعيون مثل روسو ، وإما ماديون مثل ماركس ، وإما داروينيون^(٨) .

وأقوى أجنحة المحافظين أو اليمينيين الجدد ، هي حركة « **القلبوية الأخلاقية** » بقيادة القس جيري فولول ، وهو يعتبر نفسه تلميذاً للاموند بيرك . وقد أسس هذه الحركة عام ١٩٧٩ ، ثم تحالفت الحركة مع الكاثوليك واليهود والمورمون ، الذين يلتفون حول فولول وكان ينشد من هذا التحالف : « إطلاق البنات اللاهوتية على اللبرالية والنزعة الإنسانية والعلمانية » ، والعودة إلى القيم التقليدية المحافظة . وقد أطلق على هذه الحركة مصطلح « **الأصولية المسيحية** » . بيد أن هذا المصطلح قد امتد إلى أية حركة دينية تدور على المبادئ

الآتية :

١ — رفض إصصال العقل في النص الديني ، أي رفض التأويل

٢ — رفض النظريات العلمية وعمل الأخص الداروينية ، المهددة لقصة الخلق ، على نحو ما وردت في التوراة .

٣ — تأسيس المجتمع على العقيدة المسيحية على نحو ما تحدها الأصولية المسيحية .

وقد شاعت بالفعل هذه المبادئ لدى الأصوليين في الديانات الإحدى عشرة القائمة في هذا العصر أو بالذات لدى ملك الحقيقة المطلقة .

وفي هذا الإطار يلزم إعادة النظر فيما يسمى بـ « **حقوق الإنسان** » . ففي ١٠ ديسمبر عام ١٩٤٨

اعتمدت الجمعية العامة للأمم المتحدة « الإعلان العالمي لحقوق الإنسان » ويتكون الإعلان من ثلاثين مادة تشمل الحقوق المدنية والسياسية ، والاقتصادية ، والثقافية وتقر المادتان الأولى والثانية أن الناس يولدون أحراراً ومتساوين في الكرامة والحقوق . ولا يجوز التمييز بسبب العنصر ، أو الجنس ، أو اللغة ، أو الدين أو الرأي السياسي ، أو القومي ، أو الاجتماعي أو الملكية ، أو المولد أو أى وضع آخر .

وإنما اجتزئء من هذه المواد لفظي « الدين » و « الملكية » واتساعاً عن المقصود منها . وجوابي أن المقصود بالدين هو العلاقة بين الإنسان ومطلق معين. أما المقصود بالملكية فهي ملكية الأرض أو المصنوع وأبست ملكية الحقيقة المطلقة .

ولكننا في نهاية القرن العشرين لدينا تيار عالمي يتعمق في الأصوليات الدينية أو فيما أسميته ملاك الحقيقة المطلقة الذين يطالبون بفرض سلطانهم على جميع مجالات الحياة الإنسانية . فإذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، لأشء لأن هذا الإعلان هو ثمرة إعلان الثورة الفرنسية لجبايتها الثلاثة : الحرية، والإخاء ، والمساواة . ومبادئ هذه الثورة هي ثمرة التنوير ، والتنوير ثمرة العلمانية ، والعلمانية من حيث هي التفكير في النسبي بما هو نسبي ، وليس بما هو مطلق ، هي التي تتسم بالإبداع، والإبداع هو أسس الحضارة. فالحضارة بدأت عندما ابتدأ الإنسان التكنيك الزراعي لتفجير الواقع ، من أجل مجاوزة « أزمة الطعام » التي نشأت في عصر الصيد . وإذا توقف الإبداع انتهت الحضارة .

المواضع

- (١) مراد وهبة ، الذهب في فلسفة برجسون الأنجلو المصرية . القاهرة ط ٢ ، ١٩٧٨
- (2) philip hallie (ed), sextus Empiricus, Selections From the major writings on scepticism, Mangel, Hackett publishing co. indiana 1985 p. 36
- (٣) ابن رشد : فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال طبعة الجزائر ص ٢٤
- (٤) لفظ Fanatics مشتق من اللفظ اللاتيني fanaticus وهذا اللفظ مشتق من اللفظ اللاتيني fœnus أي دار العبادة .
- (٥) مراد وهبة ، محاكمة العقل العربي في مؤتمر عربي ، في مجلة المنار ، عدد ٤٥ ، القاهرة ، ص ١٠٦ .
- (6) E. Burke. reflections on the revolution in france Penssion, 1969 pp. 119 - 120
- (7) ibid. pp. 25b- 25c
- (٨) مراد وهبة ، وجهان والأصولية في مجلة المنار ، القاهرة ، عدد ٧٤ - ٧٥ ، ص ٣٦ - ٣٩ .

اختطاف

لم تكن تلك بلاداً :
 كان فيها كلُّ ما جعلنا صورتها
 نحن ، أبناء التراب المستحيل
 لم تكن تلك بلاداً :
 كان فيها كلُّ ما يطمس أوراق السبيل ..
 كيف جاءت مرةً أخرى
 وشقت دمعنا كالبرق ؟
 قد كنا نسيناها
 وقلنا لن نرى برديها ، حتى ولو في الحلم
 قد كنا نسيناها
 كما ينسى الجنود القَبْلَ الأولى

كما ينسى السريزُ الرمل
كالموجة تنسى طحلبَ القاع .. ضياعها
وقلنا : إن نراها مرةً أخرى
فمن أدخلها من فُرجةِ الشباك ؟
من أدخلها من أسفل الباب ؟
ومن جاء بها في غفلةٍ منا
لكي تخطفنا
في كفها الدامي
وتلقينا على القمة
لحماً للفسور ؟
(تونس)

الخوف



ستهبصق على الأرض ، ولكن يدها أفتزت فسلطت الشنطة على الأرض ، ولكنها مالت عليها دون أن تقلت طول اللآية ، وبلغت رأسها على ظل رجل ، وما أن تطلعت حتى رأت شخصا آخر ، لم يكن هو نفسه ، ولكنه غريب يمر ، هكذا ، ومشت مرة أخرى حتى وصلت إلى ميدان السيدة ، حيث أشعة الشمس تمكس البريق على بقع الماء المتجاورة في الحفر ، وكان « زغلول » لا يزال يرش بالخرطوم حول محل الفطير ، وعمال المطبعة يتحلقون حول عربة الفول ، وعمى الأعرج يحرك المرفقة الطويلة لأسفل — لأسفل وأعلى ، داخل القدرة ، والقرآن يرتفع من الراديو الخشب الذى ركنه على سور الجامع ، ومرة أخرى ، ووجدت نفسها راغبة في المشي من شارع السد ، على الرغم من أنها كانت قد انتهت إلى أنه وإن كان الولد « زغلول » كان قد لقي من ينهره في الحارة ، إلا أن الولد المصايغ ابن أم سيد ، صاحبة المطارة (التى يقال إنها هى التى سمعت زوجها بسم الفيران لتتفرد بالملح) لم يكن حتى قد ابتعد وهى

حملت « روكا » الشنطة البلاستيك التى جهزتها منذ استيقظت ، على غير رغبتها ، في السادسة صباحا ، وكان القرآن لا يزال في راديو أم حنفى ، وبست المفتاح في « البوك » الذى اسودت أطرافه من الحرق ، وتأكدت من الجنيه الأحمر بنظرة نعسانة ، وبسحبت السمكة ، ورمته في الشنطة ، وجعلتها ، وبست قدميها في الشبشب الزنوبى ، ولقت اللآية حول وسطها بقوة (بتلك الطريقة التى لم تكن أمها ترضى عنها أبدا) ووزعت الباب خلفها وخرجت ، ومن البسطة إلى الباب البرائى ففتحت ، أه .. لو كان باستطاعتها أن تصفر كما كانت تفعل وهى في الثالثة عشرة ! ، وألقت نظرة هنا ، ونظرة هناك ، على البيوت الحائلة المتدلية من شرفاتها جبال الفصيل ، ونزلت للمطقة ومن العطلة ، إلى الحارة ، وعاندت قسسا ولم تمش من الجهة اليمنى ، وأحبت أن تواجه المهقف حتى لو انتهى الأمر بخنثة لخرى ، بعد الخنثة التى لا يزال دويها في الحارة منذ ثلاثة أيام ، وقالت إنها لو رآته فإنها ولاشك

وتنهت، هذا هو كل شيء، وهي تنظر)، وضبطتها وهي تدس القميص الأجود العريان في الدولاب بين الهدوم، وأمسكتها من شعرها وراحت تلك الرأس بالحائط، من أين.. من أين.. ولكنها أفاق على رائحة الليمون، ولم حنفي تسمح بالمزيد المبال على جبهتها، ولكنها تلفتت على تلك النظرة، وأغمضت عينيها، وتمنت لو أنها لم تعد من الإغمامة، وانتفضت على الألم والولد يعولها، يامه، يامه، وقامت في مشهد بطيء تجرى في الظلام الخفيف؛ وأشعلت النور، وأخذتها إلى الحمام، وصبت لها الماء حتى غسلت الدماء، ودست فيها القمامة، وحملتها إلى الفراش، وسمعت التحبيب الخافت من الجانب الآخر، وكان الضوء يتسرب من خصاص النافذة، وكان الضوء... لا، إنها تحاول أن تحرك رأسها الثقيل، إنها تحاول، وإحساسها بالبطيخة على الجبهة، لا، في الداخل، وتضاميت من أن تكون قد جرحت، ووضعت كفها على عينيها تحاول تجنب شعاع الضوء، ودست رأسها في الوسادة، وجذبت الغطاء وأوتته حتى العنق، وفردت ما بين ساقينها وعدت يدها، وعادت، أف.. والدوخة، وكل شيء، وهو يده يد إلى كتفها العاري، وهي ترتعش، حتى جذب لباسها، ولا، إنه قد كان كذلك الشيء السديع الذي يتهدى على سطح النيل الذي، والمركب الميال، والتجديل الأخضر المبلل، وقيل الشجرة في الهواء الطلق، وأخرجت من القففة البيض اللون، والبصل الأخضر، والقرص بالسمن، والخص، والملانة، والخبز الملسن المقدد، والفسيسغ، وصبت الزيت، والطعم الحريف اللاسع، شطة، شطة، شطة، نار، والذرة المشوية، وحتى الفشار، وتولى وجه البائعة وهي تصرخ.

... يامه عازبة شم النسيم، ها، شم النسيم.

تصرخ في وجهه بعد أن دس يده فيها، قالت: الزحام، لو أن أحدا كان قد سمع صرختي!، على الأقل، حتى يتفرس بعيني في فتحة الجلاب، تحت الرقبة، ولت بالفعل ملايتها من هناك، ولكن أحدا لم يكن هناك، ولكن العربية الكارو زنتها فاضطرت لركوب التكتوار، ودهست بقدميها فوق أكوام الخضار المظن الملقى على جانب، وأحست بالسائل اللزج في كعبيها، ومرة أخرى، بل وساقها، ولم تعرف لم لم تنتظر، حتى ولولت تعرف، إلى أي حد، وقالت إنها قد تحولت إلى عارية (بعد أن نظفت جسدها البيض، ونققت بالخلوة، ودعته بالخلطة، ومسحت عليه بالفرازين) ثم طارت وهي تلقى بكل فخذ في اتجاه، فوق رؤوس المتزاحمين على عربات الخضار، ولكنها تلفتت فردة شديدا اليمنى بكفها، ثم إنها طويت بها إلى البلونة، هناك، فوق قفص الحمام الذي تلفت وهو يجد ذلك الطائر يجلس منتهدا بجواره، ولكن شعرها تعلق بخصم النافذة، أي.. شالتت الرجل إليها بعينين جريئتين، لم تستطع الابتسام، لكن، أو أنها لم تكن قد تمكنت من قبضتها، فانزقت الملاية، ومرة أخرى، لكن القطع لم يظهر، هو هناك عند الفخذ، هناك حتى تاتيها اللحظة، هكذا، انظر، إنه أنصع بياضا من...، ولكن، ماذا يجعلها مرة أخرى تتعثر في كوم البرتقال العفن، وأحست بلسع التزيز في قدمها، ومشت إلى حافة الطوار، وأخرجت القدم من الزنوبية، ويطرف الملاية مسحت السائل السكرى اللزج، وأدخلت الزنوبية بين أصبعيها، وجذبت نفسها كأنها قد أطمأنت إلى أن ساقها لا تزال لاسعة (كانت قد دعكتها ساعة كاملة بالجر حتى أن لها حين عادت من الخارج، واضطت، خالت أنها ستعود لسخريتها، لكن، وألسبب ما... رجحت هي أنها ربما تكون قد عادت بعد لقاء معه... تمصصت، وأبست،

ولكن تلك النظرة الحاسمة . أنت وحيدة — وأنا وحيدة — ياه — هانا — ولكنها رفعت حزمة الملوخية ، وحزمة الخضرة ، وحزمة الجرجير . وسالت المياه من الشنطة ، وكان عليها أن تعود من نفس الطريق ، لا ، ولفت من شارع زين العابدين ، ورات عسكري المطافى يقف بجوار باب المطافى الأحمر الكبير حيث بانث عربية المطافى لامة كطاسة الرجل وزير الجاكية ، والحذاء البلاستيك ابورقية حتى منتصف الصاق ، وتوقفت أمام فائرية شركة باتا للاجنية ، ورات في الزجاج ، وكان يقف بهدوء ، ويتسحب ، ويضع يده على الزجاج ، ويصنعت بعرق الجرجير ، وهو يخط بكفه على عبيزتها ، وهي تتدلق على صندوق البرتقال ، وتتصاعد الحبات الصفراء وترتفع الى اغصان شجرة الجازورينا العالية ، وحفيف الاغصان يهف بصوت فريد الأطرش الذي ينبعث من المقهى الخالي ، ويرتطم الاتوبيس بالسور ، وتتجرجر النافورة في

الميدان ، ويصرخ الحصار . ويترقع العرجى بالكرباج ، ويذفع الشاب الرياض المدفع ، وتسقط البلونة بالفسيل ، وتضرب المزيكا أمام سينما الشرق . طراطم وسترات حمراء وخضراء . الدريكة ، والمزمار . والجرس ، الاالونا . الادوا . الاتريو ، والمترو يتمايل بالركاب ، والتلاميذ يركضون إلى المدرسة ، والجرس . بلادي . بلادي ، والميكروفون ، والصدى . وتتذلق الملاية من كتفها ، وتسقط الشنطة من يدها ، وتعيد الإصبع الكبير إلى الشبشب بصعوبة ، وتعود إلى التلتوار ، بهدوء . بهدوء . عمود النور ، الممثل الياباني يقفز حتى نهاية الاقيش ، طرطشة الضربة على الوجه ، تموجات حول الكف ، وتدور : الحارة . العطفة . وتدفع الباب بركبتها ، وتتهادى الكتبة على جانب ، وتسيل الدماء .

والقت « روكا » بالخضار على الطليانية ، ومدت يدها .

بين المتنبي والشيخ الشعراوي

حقها ووصل إليها بكفاءة وجدارة ونور ساطع من الإيمان يشع من شخصيته .. رغم هذه الصورة الكريمة ، فإن هناك « فجوة » ذهنية ووجدانية قائمة بين الشيخ الشعراوي ، وبين الكثيرين من المثقفين وأصحاب الفكر العلمي المستعير في هذه المرحلة الدقيقة من حياتنا العربية المعاصرة .

فما هو السر في هذه « الفجوة » وما هو التفسير الصحيح لها ؟

لا أستطيع أن أقول إنني قد وجدت حلا دقيقا لهذه المشكلة ، أو لهذا التناقض الكبير بين الصورة الجماهيرية الجاذبة للشيخ الشعراوي ، وبين تحفظ الكثيرين من المثقفين في النظر إلى هذا العالم الجليل وأفكاره المختلفة ولكنني مع ذلك أستطيع أن أقول إنني قد توصلت من باب « الاجتهاد » إلى محاولة متواضعة لتفسير هذا التناقض ، والاجتهاد ، كما هو معروف ، يمكن أن يخطئ أو

لا يستطيع أحد أن ينكر أن الشيخ محمد متولى الشعراوي رجل شديد الجاذبية ، واسع العلم ، يفيض بالصدق والإخلاص في دروسه المتعددة التي يحاول فيها « تثبيت إيمان الناس بالله وبالقيم الدينية الأصيلة ، ولد أصبح الاستماع إلى « الشيخ الشعراوي » نوعا من المتعة الروحية الكبرى عند الملايين ممن يتابعونه بالصبر والإعجاب . ونجاح الشيخ الشعراوي قائم على ما منحه الله من موهبة فطرية في أداء دروسه الدينية ، فصورته العميق ، وقوة إيمانه التي تبدو في حماسه الدائمة للمعاني الدينية المختلفة ، وثقافته اللغوية العالية التي يستخدمها في تفسير القرآن الكريم ، والوقوف بدقة أمام كل لفظ من ألفاظه ... كل هذه العناصر ساعدت في تحقيق التأثير الكبير لشخصية الشيخ الشعراوي في نفوس المستمعين إليه والمتابعين لدروسه الدينية المختلفة .

ورغم هذه الصورة الواقعية المشرقة للشيخ الشعراوي والتي لا شك أن هذا العالم الديني الجليل قد

يصيب ، والمهم في أى اجتهاد أن يقوم على الإخلاص بصورة تضمن له أن يكون بعيداً عن أى غرض ، وأن يكون خالياً من أى نية سيئة ، وهذا ما أنسب لاجتهادى في هذا المجال ، فليس وراء هذا الاجتهاد سوى البحث عن الحقيقة المجردة .

الشيخ الشعراوي فيما أتصور « يمدح » عندما يتحدث في الأمور الدينية الخالصة ، وعندما يقدم للناس تفسيراً وتحليلاً لهذه الأمور ، وما يتصل بها من قضايا متنوعة ، مثل قضية التوحيد ، أو الصلاة ، أو الزكاة ، أو الحج ، أو الصيام ، أو غير ذلك مما له علاقة مباشرة بالأمور الدينية ، فأحاديث الشيخ الشعراوي في هذا المجال أحاديث مشرقة تضره النفس والعقل ، وتقوى روح الإيمان عند الإنسان ، وترفع من قوة الإرادة الدينية عند الفرد ، فلا تصبح هذه الإرادة ضعيفة أو قابلة للضياع عند أول امتحان .

ولكن الأمور « ظلت » من يد الشيخ الشعراوي عندما يخرج من الإطار الدينى الخالص ليتحدث في « علاقة الدين بأمور الحياة المختلفة » .

هنا يأتي الشيخ الشعراوي بآراء تصدم العقول الواعية المتفتحة ، وتثير كثيراً من القلق والاضطراب في النفوس ، التي تجد سلامها وأمنها في إلقاء أى تناقض بين الدين والحياة .

ولا شك أننا جميعاً نذكر بعض هذه الآراء التي أعلنها الشيخ الشعراوي من « منطلق » ديني وهي في حقيقتها آراء خاصة بالشيخ نفسه ، ولا علاقة لها بأصول الدين ، أو فروعه ، وبذلك تكون هذه الآراء بعيدة عن القداسة الدينية رغم أن الشيخ يحاول أن يفسى عليها قداسة ليست لها بأي حال من الأحوال .

فعندما يعلن الشيخ رأيه المعروف في أن نقل الأعضاء من جسم إلى جسم لعلاج المريض ، وإنقاذه من الموت هو عمل يدخل في نطاق « الحرام » لأنه يؤدي إلى تأجيل لقاء الإنسان بربه مثل هذا الرأي الذي يعلنه الشيخ كان ينبغي أن يبتعد به عن الدين تماماً ، لأنه اجتهاد من الشيخ ، لا يوافق عليه الكثيرون من أهل الرأي ، والمريض ، وعلماء الطب ، بل ولا يوافق عليه الكثيرون من علماء الإسلام ، الذين يرون في جراحة نقل الأعضاء من جسم إلى جسم عملاً مشروعاً ، وخطوة متقدمة في تأريخ الطب ، ما دامت هذه العملية تتم بدون عدوان على أحد ، وبدون ظلم أو إرغام لأي شخص يتم نقل عضو منه إلى إنسان آخر .

إن نقل القلب من جسد ميت إلى جسد آخر قابل للحياة ، بعد إتمام هذه العملية بنجاح ، قد يكون سبباً في استمرار حياة إنسانية نافعة لا وقد تكون هذه الحياة هي حياة عالم ، أو عامل ، أو فلان ، أو أم مسؤولة عن أدائها . هم بأشد الحاجة إليها ... فما الذي يجعل عملية « نقل القلب » هذه حراماً من وجهة نظر الدين ؟ لا يمكن لأي عقل حر مستقن ، أن يقبل وجهة نظر الشيخ في عملية نقل الأعضاء ، أو يوافق عليها ، ويستريح إليها . ويرى فيها أي خدمة للإيمان الديني .

وعندما يعلن الشيخ الشعراوي رأيه المعروف في هزيمة ١٩٦٧ التي تعرض لها العرب في إحدى معاركهم الكبرى مع الصهيونية ، حيث يقول أنشيخ ما معناه إنه مسجد لله شكراً بعد هذه الهزيمة . لأنه وجد فيها هزيمة للطفيلان والتسلط . والبعد عن الإيمان الصحيح ... عندما يعلن الشيخ هذا الرأي ، فإنه يصدم الكثيرين ممن يعرفون أن هذه الحرب مات فيها آلاف من الشهداء ، وأن أصحاب الباطل هم الذين انتصروا في هذه الحرب على

أصحاب الحق ، فكيف يمكن للشيوخ أن يعلنوا هذا الرأي الذي يتسم بالفسوة ، وما هو أكثر من الفسوة ، لأنه رأى يقلق أرواح الشهداء ، ويجرح نفوس أبنائهم وأمهاتهم ، وسائر الذين لهم بهم صلة من صلات القرى في الدم ، أو صلات القرى في الويل والأرض .

وعندما يقول الشيخ الشحراوي رأياً آخر عن « العلم الحديث واكتشافاته » ، فهو يصدنا أيضاً ، ويثير فينا كثيراً من مشاعر الدنشة والاستغراب . فقد قال الشيخ مرة ما معناه : إن أي « مخبر كيميكي » أفضل وأنفع من الصاروخ الذي يصل بالإنسان إلى القمر .

وأنا أؤكد هنا أنني أذكر آراء الشيخ الجليل بمعناها ، وليس بلفظها الدقيق ، ونصها الأصل ، فليس عندي تسجيلات للشيخ ، وليس بالإمكان البحث عن هذه النصوص بين أكوام الكتب الكثيرة التي يصدرها البعض ، نقلاً عن أحاديث الشيخ ، ودروسه المختلفة .

ولكنني مع ذلك لا أدنى على الشيخ ما لم يقله ، ولا أحمل له إلا كل التقدير والإجلال ، وليس عندي ما يدفعني إلى الافتراء عليه بما لم يعلنه على الآلاف من المستمعين ، بصوته ، ورأيه ، وحسامه المهدود فيه .

كيف نقبل من الشيخ مثل هذا الموقف من اجتهادات العقل البشري ، ويحث عن السعادة ، وكشوفاته العلمية الجبارة في العصر الحديث ، والتي تنطوي كلها تحت عنوان التفكير في خلق الله وإبداعه ، ومناولة التعريف على أسرار هذا الكون استجابة لدعوة السماء في التفكير في خلق الله وبكونه الكبير الممتد العظيم ؟

ونأتي أخيراً إلى ما يشير إليه الشيخ ، ويكرره كثيراً ، من الاعتراض على الفن باسم الدين .

عندما يقول الشيخ - إن الذين ينادون على صوت موسيقى يتهوون لا يعرفون الله ، لا نملك إلا أن نستغفر الله لهذا القول العجيب .

إن الموسيقى فن عظيم ، وموسيقى « يتهوون » لا تمنح الإنسان على أي نوع من أنواع الخطيئة ، بل هي « في العكس من ذلك كله » . ترتفع بمشاعر الإنسان وتسمو بها وتجعل القلب البشري أكثر طهراً وسمواً ونقاءً .

فما الذي يدفع الشيخ لأن يضع أصحاب هذه المشاعر النبيلة موضع ، الذين لا يعرفون الله ، وهو موضع كل صريح ؟

كيف نقول عن ملايين الذين يستمعون إلى « يتهوون » في بلادنا ، وفي أنحاء العالم كله ، إنهم « كفرة » ، ولا يعرفون الله ؟

إننا إذا نظرنا إلى هذا الحكم الذي أصدره الشيخ الشحراوي على يتهوون ، وعماق فنه ، بالنتائج التي تترتب على هذا الحكم ، نسيب نجد أنفسنا أمام صورة يفرغ منها العقل والضمير .

فالذين يسمعون يتهوون ، وفيهم منه ، ويتذوقونه ، لابد أن يكونوا من أذكى الناس ، وأكثرهم حساسية في هذا العالم .

ومع ذلك ، فإن الشيخ يحكم على هؤلاء الاتكاء ذوي الحساسية العالية الشرقية ، بأنهم « كفرة » ، وأنهم « لا يعرفون الله » .

أي منطق هذا يا مولانا الجليل ؟

إن الموسيقى الرقيقة تربية للشعور . وتهذيب للنفس . وسمو بذوق الإنسان وسلوكه . والذي يجب

الموسيقى الرفيعة ، لا يمكن أن يحب الضميج ، ولا يمكن أن يفكر في إبداء مشاعر الآخرين . ولا يمكن أن يكون مغرورا متعاليا على الناس . فهل هذه الصفات يمكن أن تكون سببا لاتهام أصحابها بال كفر ، وعدم معرفة الله ؟ إن ذلك امر لا يقبله العقل والأقرب إلى الصواب فيه ان نقول : إن الشيخ مخطيء في الحكم على موسيقى بيتهوفن ، وعلم من يحبونها ، ويستمعون إليها ، وأن سبب خطأ الشيخ أنه أدخل « الدين » في أمر لا علاقة له بالدين .

إن بعض « الكتائب » تستعين بالموسيقى على تقوية إيمان الناس بالدين ، وهناك موسيقيون عالميون كبار جعلوا من موسيقاهم موسيقى دينية ، والنموذج المعروف في هذا المجال هو نموذج الفنان الألماني « باخ » ١٦٨٥ - ١٧٥٠ . والذي كان في فترة من أزمن فترات حياته رئيسا للفرقة لموسيقية كنيسة مدينة « لبيجز » ، حيث كان الناس يذهبون أسواجا إلى تلك الكنيسة ، ويحدون في موسيقى هذا الفنان الكبير ما يقوى إيمانهم ، لا ما يزعزع هذا الإيمان ، أو يدفعهم إلى الخروج على الدين .

وانا لا اثار هنا بين الكنيسة والمسجد ، ولابن الإسلام والمسيحية ، فالتقانة الإسلامية والتقانة المسيحية مختلفتان في كثير من القضايا ، ولكن الذي لا شك فيه ، أن الإسلام والمسيحية ، هما دينان إلهيتان ، وأنهما تتفقان في قضية التوحيد بالله ، وعبادته وحده دون سواه . وأيس من التفكير الإسلامي الصحيح أن نقول : إن المسيحيين عندما يستمعون بموسيقى « باخ » في تقوية عقيدتهم الدينية ، قد خرجوا على الدين ، وأنهم بسماحهم للموسيقى في كتائسهم أصبحوا « لا يعرفون الله » .

على أن موقف الشيخ من « الفن » قد ظهر في حديث آخر له تناول فيه شاعر العربية الأكبر « أبو الطيب أحمد بن الحسين » المعروف باسم « المتنبي » .

فقد شرَّ الشيخ الشعراوي هجوما عنيفا على « المتنبي » وذلك عندما كان الشيخ - فيما أذكر - يفسر الآية الكريمة التي وردت في سورة « يس » والتي تقول :

« وما علمناه الشعر ، وما ينبغي له ، إن هو إلا ذكر ، وقرآن مبين » - صدق الله العظيم .

ولم يجد الشيخ الشعراوي مثلا سيئا للشعراء إلا المتنبي ، فقدمه وهو يشرح الآية الكريمة ، كدليل على أن الله قد رفع نبيه ﷺ أن يكون شاعرا مثل المتنبي ، ذلك الذي يمدح الناس ويعود إلى هجائهم ، مثلما فعل مع كفافور ، وموقف المتنبي من كافور - عند الشيخ - من المواقف الدالة على الضعف ، الذي يتصف به الشعر والشعراء ، وهو ضعف لا يليق بمقام النبوة الكريم ، وإذ ذلك فالإسلام يرفض الشعر والشعراء .

وقد كان على الشيخ الشعراوي عندما يقف عند تفسير هذه الآية الكريمة ، أو أي آية أخرى تتصل بالشعر والشعراء ، أن يفيض علينا من علمه بشرح هذه المشكلة القديمة . وهي مشكلة « المواقف الإسلامية من الشعر » ولا ينظر إلى هذه المشكلة نظرة سريعة عابرة ، ويكتفى فيها بالهجوم على شاعر عربي كبير بحجة ضعيفة أو دها . وفي أن هذا الشاعر كان يهجو الشخص ويمدحه ، حسب الصلحة والمنفعة ، مما يثبت أن الشعر والشعراء « مهتومون » من وجهة النظر الدينية ، وأنهم من وجهة النظر هذه مدانون مرفوضون .

لقد تعب كبار المفكرين والمفسرين والفقهائ من علماء

المسلمين ، جيلا بعد جيل ، في تفسير موقف الإسلام من الشعر ، ووصلوا في هذا المجال إلى آراء بالغة العمق والأصالة ، وكان من المفروض أن يتوقف الشيخ الشعراوي أمام هذه الاجتهادات العظيمة موقفا متناثرا ، ولا يسارع بإصدار حكم سهل وسريع ، في هذه القضية الدقيقة .

ولا شك أن هذه القضية المتصلة بموقف الإسلام من الشعر تحتاج إلى دراسات بالغة الثاني والعمق ، حتى لا يبدو الإسلام وكأنه دين يفرض على المؤمنين به أن يكونوا أعداء للشعر والشعراء ، ولو كان الإسلام يدعو حقا إلى هذا الموقف لما جاز لنا أن نجادل في الأمر ، ولكن الكثير من إجتهدات العلماء والمفسرين قد توصلت بالحجة والمنطق القوي إلى نفي ذلك « العداء » المفترض - خطأ - بين الإسلام ، والشعر ، وأقاموا اجتهاداتهم على حجج عميقة وأساسية .

والآيات الواردة في القرآن الكريم حول الشعر والشعراء هي :

١ - سورة الشعراء :

« والشعراء يتبعهم الغالون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وإنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي مقلب ينقلبون »

٢ - سورة يس :

« وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » .

٣ - سورة الصافات :

« ويقولون إنما نلركو آلهتنا لشاعر مجنون ، بل جاءه بالحق وصدق المرسلين » .

٤ - في سورة الأنبياء :

« بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراء بل هو شاعر ، فليأتنا بآية كما أرسل الأولون - ما آمنت قبلهم من قرية (هلكناها) فهم يؤمنون » .

٥ - في سورة الطور :

« أم يقولون شاعر ، نتريص به ريب المنون ، قل تريصوا فإنني معكم من التريصين » .

٦ - في سورة الحاقة :

« وما هو بقول شاعرا قليلا ما يؤمنون » .

هذه هي الآيات الواردة في القرآن الكريم عن الشعر والشعراء .

وإن أخوض في دراسة تفصيلية لدراسة هذه الآيات الكريمة لإثبات الرأي الذي أؤمن به وهو أن الإسلام لا يعادي الشعر والشعراء ، وإن هذه الآيات الكريمة تهدف إلى رد اتهام وجهه المشركين إلى القرآن الكريم ، وإلى النبي ﷺ من أن القرآن شعر ، وأن النبي شاعر ، وأن علي العرب أن ينظروا إلى الإسلام على أنه شعر ، وخيال ، وكلمات جميلة ساحرة ، ولذلك فهم لا يلتزمون بما جاء به الإسلام ، كما تمسحوا إلا يلتزموا بما يقوله الشعراء . حتى وإن طربوا له واستمتعوا به .

إن أخوض في دراسة من هذا النوع ، لأن الأمر أدق وأكبر من أن يحسمه مقال ، بل هو بحاجة إلى كتاب كبير .

راكتني سأكتفي هنا بالاستناد إلى ما توصل إليه شاعر ويحدث كبير هو الدكتور غازي القصيبي في كتابه الهام الذي جعل عنوانه « من هم الشعراء الذين يتبعهم الغالون » فهذا الرأي الذي توصل إليه الدكتور غازي هو الرأي الذي أؤمن به وأعتقد فيه .

يقول الدكتور غازي في كتابه صفحة ١٤ :

« إن موقف الإسلام من الشعر يعتمد على طبيعة الشعر . الإسلام يبيح الطيبات ، ويحرم الخبائث ، والشعر الطيب يدخل دون جدل في دائرة المباح . أما الشعر الخبيث فمرفوض مع بقية الخبائث ، ولعل عبارة واحدة لا تلخص موقف الإسلام من الشعر بالذات والوضوح للذين يتجلبون في العبارة المشهورة : « الشعر كلام فحسنة تحسن الكلام ، وقبيحة قبيح الكلام » .

ويواصل غازي القصيبي كلامه فيقول :

« ارتاح الفقهاء والعلماء إلى هذه المقولة وأنسوا بها معياراً للحكم على الشعر . ومن هنا نرى الجملة تتكرر ، المرة تلو المرة ، كلما دار بحث فقهي في الشعر . نجدها في الكتابات للنزمخشي « تفسير سورة الشعراء » ، ونجدها في الجاصع لأحكام القرآن للقرطبي « تفسير سورة الشعراء » . ونجدها في أقوال المفسرين المعاصرين ، كما نجدها في أقوال أسلافهم . يقول الشيخ محمد سيد طنطاوي في التفسير الوسيط : « إن الشعر ذاته كلام ، حسنة حسن وقبيحة قبيح » . ونجد صدى منها في تفسير الشيخ « محمد الطاهر بن عاشور » في « تفسير التحرير والتنوير » حيث يقول : « إن للشعر حالتين ، حالة مذكومة وحالة مأنونة » . ونجدها « أي العبارة » واردة بحسم ما بعده حسم ، في الأقوال لمفسر معاصر يعتبر الأمر منتهياً بها هذا المفسر هو الشيخ « الشنقيطي » في تفسيره « أضواء البيان » ، حيث يقول : « أعلم أن التحقيق الذي لا يتنبأ الجدول عنه أن الشعر كلام حسنة حسن ، وقبيحة قبيح » .

هذا هو الرأي الذي توصل إليه الدكتور غازي القصيبي بعد بحث دقيق ، حول موقف الإسلام من الشعر . وهو الرأي الذي أميل إليه ، واعتقده اعتقاداً كاملاً ، وكنت أظن أن علماء المسلمين المستديرين ، وفي مقدمتهم الشيخ الشعراوي ، يأخذون به ويميلون إليه . ولكن الشيخ الشعراوي في حديثه عن الشعر والشعراء يوجهني إلى مستمعي أنه يؤمن بعكس هذا الرأي ، ويعتقد أن الإسلام ضد الشعر والشعراء بصورة مطلقة وبما يرجع عندي هذا الفهم لرأي الشيخ الشعراوي : أنه يعم رأيه على الفنون جميعاً ، ومنها الموسيقى ، كلامه - خروجاً على الدينونة - عدم معرفة بالله » .

ثم يجد الشيخ الشعراوي فريسة له في شخصية الشاعر العربي العظيم « أبو الطيب المتنبي » ، فيشن عليه الهجوم ، ويرى فيه نموذجاً لما يؤمن به ، من أن الإسلام الصحيح - عنده - يرفض الشعر والشعراء .

وهنا أحب أن أرد على شيخنا الجليل وأعترض على رأيه أشد الاعتراض .

فمن ناحية المبدأ : لا أستطيع التسليم بفهمه لموقف الإسلام من الشعر ، لأنني أؤمن بالرأي الآخر الذي يعتقد بأن الإسلام لا يعادي الشعر ، ولا يحرمه ، وإنما جاء موقف القرآن رداً على اتهام من المشركين للنبي بأنه شاعر ، أي أنه ، حسب فهمهم للشعر ، رجل خيال وأوهام ، وليس رجل مبدأ ، وعقيدة سامية . ثم أتوقف بعد ذلك عند شخصية المتنبي .

فالمتنبي كما أفهمه ويفهمه كثيرون من الباحثين هو أعظم شاعر أتجيبه التراث العربي منذ ظهور الإسلام ، وحتى العصر الحديث .

وهذا الرأي الإيجابي في المفتني يقود إلى حقائق أخرى .
ومن هنا أن سلامة اللغة العربية لا يمكن أن تستقيم
وتستقر بدون قراءة المفتني ، وفهمه ودراسته دراسة
دقيقة . وقد أصبح المفتني ، بفضل عبقرية الشعرية ،
مصدرا أساسيا في فهم اللغة العربية ، وتأكيد حيويتها
وقدرتها على البقاء والاستمرار ، مع تجديد العصور
والأجيال ، وكما نقول إن شكسبير في شعره يعتبر عند أمه
أكبر حارس للغة الإنجليزية ، فإن المفتني يعتبر عند
العرب أكبر حارس للغة العربية .

ومن هذه الزاوية المهمة نسأل :

أليست اللغة العربية هي لغة القرآن ؟

أليس فهم اللغة العربية وسيلة أساسية لفهم القرآن ؟

إذا كانت الإجابة على هذين السؤالين بالإيجاب ،
وينبغي أن تكون كذلك ، فإن ذلك يتيح لنا بأن نقول إن
قراءة المفتني وفهمه يسمحان لنا بقراءة اللغة العربية ،
وفهمها فهما صحيحا ، وبذلك تكون قراءة المفتني إحدى
الوسائل الرئيسية لقراءة القرآن وفهمه ، لأن أشعار
المفتني هي أساس لا غنى عنه في دراسة اللغة للعربية ،
وتدقيقها وفهمها على الوجه الصحيح .

ومن هنا يكون شعر المفتني عاملا قويا مساعدا على
فهم اللغة العربية ، وحرارة أسرارها ، مما يؤدي بصورة
منطقية إلى سلامة الفهم للقرآن ومعرفته أسرارها .

وبذلك يكون المفتني عونا على تقوية الفهم الصحيح
للإسلام ، ولا يجوز بعد ذلك أن نقول كما يقول الشيخ
الشعراوي . إن المفتني دليل حي على أن رفض الإسلام
للشعر والشعراء هو الموقف الذي نخرج به من القرآن ،
وهو الموقف الصحيح .

هذه واحدة .

والثانية أن سببا قويا من أسباب انتشار شعر المفتني
بعد أكثر من ألف سنة على وفاته ، هو أن في هذا الشعر
ما يقرب من ثلثمائة بيت من أبيات الحكمة ، والحكمة
وسيلة من وسائل تثبيت الأخلاق القوية ، والأخلاق القوية
هدف أساسي من الأهداف التي يسعى الإسلام إلى
تحقيقها في المجتمع ، وبين سائر الأفراد . أي أن
« حكمة » المفتني ، هي قوة مساندة للشعور الديني ،
وليست خارجه عليه ، وحكمة المفتني تعلمنا الصلابة ،
والترفع ، والمزهد في المسرات العاجلة ، والتمني إلى نهايات
الأشياء ، حتى لا تشغلنا التفاصيل ، وما يدور حولها من
صراع ، عن الوعي بواجب الرؤية العميقة للحياة وما بعد
الحياة . وهذه كلها معان مساندة للدين ، وليست معارضة
له ، وقد ثبت أن الرسول قال في حديث له ما معناه : « إن
من الشعر لحكمة » . وعندما يقول الرسول ذلك فهذا
معناه أن « الحكمة » تمثل قوة من قوى الارتقاء
بإنسان من سلوكه وتفكيره ومشاعره ، وعلاقاته
بالآخرين . فالحكمة هي دعوة إلى الفضيلة يساندها
الدين ويحضر عليها .. « ومن يؤت الحكمة فقد أوتي خيرا
كثيرا » ، قرآن كريم .

حكمة المفتني إذن هي قوة من قوى البناء بالنسبة
للإنسان في الحضارة ، والقوة التي تبني لا يمكن أن تكون
موضوعا للرفض الديني ، إذا فهمنا الدين بمعناه
الصحيح .

وحكم المفتني لا تحتاج إلى جهد استثنائي للكشف
عنها ، والتعرف عليها . فيمكن أن نفتح ديوانه ، ونقرأ
قصائده حتى تقابلنا أبيات الحكمة ، كأنها عصافير
الحدائق في الربيع ، والأفكار في النفوس والعقول ، وهذه
الحكمة القوية الأصلية تقوم بتشهد النفس للمشاعر
الدينية ، وتهيئ الإنسان لأن يتقبل رسالة الدين في

إذا احتجاج المنهلي إلى دليل

وسوف نجد عند المتنبى الكثير من هذه الأبيات الحكيمة التي وصلت إلى ما يقرب من ثمانية بيت ، كما سبقت الإشارة ، والتي تمثل في مجملها مجموعة راقية متكاملة من الآراء والأفكار في قضايا النفس والأخلاق والسلوك والتأمل في الحياة والتعامل الجدى مع تجاربها وأحوالها المختلفة .

بقى بعد ذلك ما يشير إليه الشيخ الشعراوي من أن المتنبي كان يمدح ويهجو مثما فعل مع كافور ، وهذه قضية كان ينبغي دراستها على أساس « شعر ديني » ، فلا علاقة لها بالدين ، ولكنها ترتبط بنظرة المجتمعات العربية القديمة إلى الشعر ووظيفته ، حيث كان الشعر في معظم الأحوال يقوم مقام « الإعلام » في العصر الحالي ، فلم تكن هناك صحافة ، ولا إذاعة ، ولا تلفزيون ولا مطبعة ، ولم يكن بإمكان الدول والمجتمعات أن تعيش دون أن يكون هناك « إعلام » لها ، يعبر عنها ، ويساند رجالها وأفكارها المختلفة ، وهذا الوضع فرض على الشعر العربي « وظيفة » لم يكن هناك مفر منها ، ولذلك دخل الشعر في صراعات الحياة السياسية المختلفة ، وكان لهذا الأمر إيجابياته وسلبياته ، وينبغي دراسة الموضوع كله على هذا الأساس ، لا على أساس ديني لا مبرر له ، لأنه يعنى إقصاء الدين في أمر بعيد كل البعد عن الدين .

وإذا رأى أن المتنبي كان وزيراً للإعلام في حلب وفي حكومة سيف الدولة الحمداني ، ثم اختلف معه ، وتركه إلى كافور في مصر ، باتفاق بين المتنبي وكافور ، ولكن كافور أخذ باتفاقه مع المتنبي ، وصير المتنبي عليه ما يقرب من خمس سنوات ، أراد كافور فيها أن ينزل من قدر المتنبي ، فبدلاً من أن يجعله وزيراً سياسياً له مكانته

الحياة والمجتمع . وقد فتحت ديوان المتنبي وأنا أكتب هذا المقال بدون أى ترتيب ، فالتقيت بأبيات حكمته الكثيرة في معظم قصائده ، ومنها :

آلة العيش صحة وشباب

فإذا وليا عن المرء ولي

أبدا تستر ما تهب الدنيا

فيا ليت جودها كل بيتا

ومنها :

اغاية الدين أن تحفوا شراركم

يا أمة ضحكتم من جهلنا الله

ومنها :

ولذيذ الحياة أنفوس في النفوس

وأشهى من أن يمل وأحلى

وإذا الشيخ قال ألف فما دل

حياة وإنما الضعف ملا

ومنها :

وأتعب من ناداك من لا تجيبه

وأغبط من عاداك من لا تشاكل

ومنها

يهون علينا أن تصاب جسومنا

وتسلم أعراض لنا وعقول

ومنها :

ولا تطعن من حاسد في مودة

وإن كنت تبديله له وتذل

ومنها :

وما عشت من بعد الأحبة سلوة

ولكنني للفتنات حمول

ومنها :

وليس يصح في الألفهام شيء

ومشاركته في السلطة ، أراد أن يجعل منه خادما وتليما
ويجلا ثانويا من رجال الحاشية والبلاط . ويرفض المنتهين
هذا الوضع ، ويثار عليه وهاجم موقف كافر منه . والخطأ
في تقديره هو خطأ كافور ، والجريمة جريمته .

بهذه الصورة يمكننا أن نناقش الأمر ، فننتقل فيه أو
نختلف ، ولكن إدخال الدين في المناقشة لا مبرر له
ولا منطق فيه . وهذا هو ما أعترض عليه في آراء الشيخ
الشعرابي ، حيث يتعمد الدين في أمور لا علاقة لها

بالدين ، ثم يحاسب المنتهين بمقياس ديني ، لا بمقياس
ادبي أو سياسي أو حضاري . ولا شك أن الموضوع كله
يحتاج إلى مزيد من الدراسة . ويكتفي أن أنهى هذا
المقال بالتأكيد على ما أؤمن به من أن المنتهين شاعر
عظيم ، وهو قوة من قوى الاستمرار والحيوية في الأمة
العربية ، كما أنه عنصر شديد الأهمية في تكوين معرفتنا
وفهمنا وتدوقنا للغة العربية ، ويقدم إلينا إطارا متكاملا
من الحكمة والفلسفة الإنسانية ، ينهض بنا ، ولا يدفعنا
إلى الفوضى التي تهدم الأمم ، وتقضى على الشعوب .



صباحها وصباحي

كلُّ دقيقةٍ خطورةٌ نحوى ،
وكلُّ خطوةٍ حكمةٌ من صحوة النفس ،
وكلُّ حكمةٍ من صحوة النفس شهادة لأقدام عابرةٍ مُصَنِّدَةٌ ،
تمشى على ذاكرتي بكبريتها وتشمل الألقى

دَلَّتْهَا في الصُّباح على بابي جِدَارَةٌ لشمس الحى ،
هذه الجميلة يا فتى ،
انظر إلى خيبرها المصبوب من ثقب إبرة ،
أنا التي ربَّيتها وعلمتها الصَّبوات ،
حَدَّثَهَا عن التروبادور والنزوجة وخذاها إلى مجرى العيون ،

لا تنزعج إذا قبّلت يديها كل لحظة ،
أولت لها أمّ مجلس الآباء : يا نوسة يا ضحيّة ،
هل هي وردة ؟ أنا أخت الوردة .

كنتُ في وكالة الغوري وحيدة ،
أنت الهوائى وقلبي أنزل ينوع شكله الليلي ،
كل لوحة إشارة إليك تجرى ،
وزفرتى دهور من شهوة مصفاة ،
وانصاف تبحر عن كمالها صائحة : يا هوى يا فسخ يا فسخ يا هوى

تروح في غيبوبة كلما حدثتها عن خطوط كلّى ،
أرذ أنثوى مس شقر صدرى ،

فتذكرت طابور الصباح والفرخ المدرس ،
كان نبعها الدائرى في معصمى حين قالت :
أنا لم أحن كما ينبغي على إبراهيم الكرداوى .

لماذا اضطربت يا حبيبى ؟
بائع الفلّ يسألنى : أين النحيل الذى كان يلتقط الأبيض
وهو يفضح سرّ مسرّة ؟
أنت متوحش ،

وإنا عندك انتقي لى والمؤمنات فى الأرض .

كفأى ساختان ؟

هذا مرض قديم يعاودنى كلما تكهرب النخل .

أنت سلطانة صغيرة وعمرى كرسيك المطعم بشقائق الراغبين ؟

فاقرئى خطاب محمد الفقيه صالح لتعرفى كم تعزت روى ،

وكم انتظرت أبيضك يقومان اختلال أخبارى ،

طيس إرثنا مسبوقةً بوصية ،

فاشرحى للنازحين عدلك واختبئى فى قميص أمى من الضالين .

فُسْتُقَّتْكَ سُلْطَةُ .

كانه يحدثُ عنا حينما قال :

« فى ظلماتنا ما من مكان للجمال ، المكان كله للجمال »

كانه رآك حينما كتب : « العيون الجميلة المحروقة تتنمُ المطاء »

البيامات بنت عينيك الفاتحتين فى الضوء ،

نقزت يدك المصنوعتين لإلهام المعوزين ،

أرحم الصباح يا حبيبى وقل لى : لماذا اختلجت ربتك فى القلعة ؟

« الأسوأ كان قد مضى » قبل أن تبكى بلحظتين .

أمنية النقاش قالت لى : أنت مشرقاً هذا المساء بقلت : بين

أعطائى سراج سكتدرى ،

وامامى ثلاثون عاما تقول لى : هيت لك .

اشترى مجازك الخطاف بحياتك المخطوفة ،
ابيع فرحتى التى لقطتها ننتف ننتف طوال خمسة وثلاثين عاما ،
نظير سؤالك الطفولى : لماذا الكون ليس جميلا
كما رسمه لنا مدرس الأشغال فى المدرسة الابتدائية ؟

أنت متوحش ، لماذا تغنى امامى : عندما يأتى المساء ؟
وأنت تعلم جسدى مضبوط على نظرتك العابرة .
مديرة الدار سألتنى : هل تحبين الخريف ؟
أجبت : شمس صريحة ، ودورة دموية ، طبيعة بنهر وأشجار
وزلزلة ، هواء يشمه المستريحون ،
قالت : انهبى آمنه .

ماذا نسئ كل ذلك الذى اندلع ؟
ليس فى قدرتى أن أبعد الدم عن يمامة فانفرد بنفسك يا رضا .
أقيس الحياة بك : إذا عالتك فهي جديرة ،
أقيس الشعراء بك : إذا كتبوا جسد الفراشة فهم خلاقون ،

ما هذا المأزقُ الذي أوقعتنى فيه يا سيدي :
كيف سأرى هجركَ جسدي مشرّداً بين يديك في صحراءِ الفرح ؟
أنت متوحشٌ ولكن قل لي :
كيف تصل امرأةٌ إلى خلاصةِ النشواتِ من جملةِ إسمية ؟

أنتَ خُمُسُ تنزيلٍ ،
كلُّ صباحٍ يكلمني نهداًى : متى يلمسنا الخفيفُ ؟
كل مساءً يكلمني نهداًى : متى يرشفنا الرفيقُ ؟

نسمة : دُبْحاً .
جميعهم وصفوني بما أهوى ،
واحدٌ قال : أنتَ مطرٌ صيفيُ ،
وواحدٌ قال : أنتَ زهرةُ الحناء ،
أنتَ وحدك الذي قلتَ : أنتَ طائرُ الفينيق ،
فخطفتني من ألفَةِ الواصفين ،
يا مُبصرى : لكَ وحدك انتزعتُ نفسي من رمادي
وحلقتُ فوق جبينك المحروق مشقوقةً .

لا تقل لي شعراً من أحمد عبد المعطى حجازى ،
ولا تحدثنى عن البعد الطبقى في روايات ماركيز ،
اعطنى سبعة صباحاتٍ اصحوق فيها على وجهك الريفى :
وخذ كتيبى وساعتى ويبيتى وروايتى وصفحتى في الجريدة
واختى نوسة والجزائر
انا التى لم يكن لها قيل يدك بخران .
هذه ارتجاجات النطفة الاولى وذاك ميثاق البدائين ، ليس
الزمان خصماً يا مهندس فنحن حواريوه العُزْلُ ،
أخرج من عينيك لترانى : انا خمس عشرة سنة معدولة .
لم يصافحك أحد يا حبيبى فلا يد للأخريين ،
كل الايادى منسوخة في يدى وفقاً لآتون ،
وانت لم تصافح احدا يا حبيبى لان كفيك هنا تسندان ضلوعى .
انا المارة والمحتكون والقادمون من بلادهم لبلادى .
لست أنطلق بل يدفع بى الى مصرى ،
هل ادلك على طريقة تقهر بها صوتى ؟
فقطرُنى

استرخ يا صَبِيْ : لا صباح ثمة / ولا يمتنى ثمة / ولا ينبغى ثمة ،
ليس هناك سوى امرأة تنتظر صهرها اللطس

كَفَّايَ سَاخِنَتَانِ ؟

هذه حمى موسمية تنتابني كلما رأيتُ الذخائر الغفلة .

إنني أمشي على الشفاراتِ مرحا :

أخرقُ الأرضَ وأبلغُ الجبالَ طولا ،

قال لي صاحبي : أخشى عليك فتنةَ الجميلين ،

قلت : هذه شرارة نافيةٌ للتنوع ،

فلا الفتى مسلوبٌ ولا الفتاة سلابٌ ،

تأملِ الحرية فوق بنصرى ،

أنا خالُ الصبا وشهوةُ الأنثى أسرّتى ،

ضاهني بالأرض والجبال ولا تخفِ عليَّ من جنونى .

سيدةٌ صغيرةٌ تجلسُ وحيدةً في ركنٍ ،

تصنعُ مجدها الصغير / تصنعنى

وكان اللاتينى يسرقُ جملتى حينما صرخ :

«أشهدُ أنني قد عشتُ»

• ليس أولنا مسبوقةً موسميةً و دل ظلماتنا ما من مكانٍ للجمال ... والعينون الجميلة
المحرقة ... من شعر رينيه شار . و «الأمموا كان له مفهوه المركز . و «أشهد أنني قد عشت» عنوان
مذكرات نيرودا .

قصة في قصتين



١ - العيان

— أخشى أن ...
قاطعتها مشجعاً :
لا تخشى شيئاً .

ساد الصمت بيننا ، وبحث أتنامل ملامحها ، وكأنني
أراها لأول مرة : كانت ميناها تتميزان بلون فريد . لم يكن
أخضر ولا أزرق ولا أسود ولا هسلياً . كان ذلك كله
مجتمعاً ، فحيناً أراها في زرقة السماء ، وحيناً في خضرة
المروج ، وحيناً في سواد الليل الكئيم ، وحيناً في صفاء
الشمس . ماذا وراء هاتين العينين ؟ هل ستقول كل شيء أم
ستقول أشياء وتخفي أشياء ، فتظل الحقيقة بيننا
مجهولة ؟

هبت نسمة باردة ، ورايت طائراً أبيض من تلك الطيور
المهجرة ، يحوم فوق النهر ، ثم يندفع نحو الماء ، ولم يلبث
أن انطلق عالياً ، واخذ يبتعد ، ويبتعد ، حتى اختفى .
سألتني وهي تتضام :

حاولت أن أفهم ما ترمي إليه ، فقلت مبتسماً :
— أرجوك أن تقول الحقيقة .

بادلتني الابتسام ، فبدأت يجهها في عذوبة الصباح
الندى .
— مالذي تريد أن تعرفه ؟
— كل شيء .
— ربما ضايقتك ما أقول .
— أنت وأهمة ، سمع صوتك يبعث في نفسي الأمل
دائماً .

— حتى إذا قلت لك أشياء ربما أغضبته ؟
— حتى إذا قلت لي أكثر من ذلك .

كنا نحلس في كازينو على النيل . كان الجو يميل إلى
البرودة ، وقد أوشكت الشمس على الغيب . مالت برأسها
وتأملتنى قائلة :

- أتشعر بالبرد ؟
 — معك لا أشعر إلا بالدفء .
 — سأقوم بعد الغروب .
 — لماذا ؟
 — لا أريد أن أتأخر .
 — لا يحلو الجلوس هنا ، إلا بعد الغروب .
 قالت وهي تزيو إلى الضفة الأخرى :
 — حين يظلم الكون ، أشعر بقلق واكتئاب .
 — إن الظلمة تبعث في النفس شعوراً بالسكينة .
 هبت واقفة :
 — دعك من هذا الشعر ، هيا بنا .
 — هكذا بسرعة ؟
 — الجويارد .
 — لم تشربى الليمون .
 — به مرارة .
 — سأطلب قطعة من السكر .
 — لا أريد .
- وصل الاتوبيس ، فاندفعت تجاهه ، دون أن تصالحي ، والفرز إلى داخل ، ثم التفتت ولمحت لي بيدها ، وهي تبسم .
- ظلت واقفاً في مكاني ، حتى عبر الاتوبيس الكوبري .

٢ - الموعد

- ستصل بعد خمس أو عشر دقائق . الانتظار سخيـف دائماً ، لكنني سأتمهل ظفه ، حتى أراها قادمة . لن أتكلف طريقة في الكلام أو التعبير . يجب أن أكون طبيعياً في كل شيء : لاختيار اللفاظ ، نبرات الصوت ، تعبيرات الوجه . أنا واثق من عابقتها نحوي ، فلماذا التصنع إذن ؟ سبق أن تحدثت معي في مواضيع كثيرة . لقد بينا - معاً - قصور الأمانى . الابتسامة ترف على شفاهها دائماً ، والبهجة تكاد تظفر من عينيها . في آخر مقابلة
- لم تقولى شيئاً . ها نحن نعد ، دون أن نقصمى .
 — ماذا أقول ، وبماذا أخفى ؟
 — لا تخفى شيئاً ، أرغب في معرفة كل شيء .
 ومقتنى بعينيها ، وكأنها تختبرني :
 — ربما .. ربما غيرت رأيك .
 — أنا هو أنا ، كما عهدتيني دائماً .
 قالت وهي مازالت تزيو إلى :
 — لأن نتقابل بعد اليوم ؟
 — كثيراً .

بيننا ، صرحت في بمسقطها ، ولكنها ألحقت إلى بعض العقبان ، التي يجب علينا أن نضعها في الاعتبار . رفضت أن أسمي هذه التفاهات عقيبات . الحب الذي بيننا سينال هذه الخرافات كلها . المجرة والضغمة هم الذين يتحولون مما يظهر لهم في الطريق . الإصرار والقوة ، إلى جانب الاستهانة ، ستجعل مما تسميه عقيبات ، أسطورة تدعو إلى السخرية . إنني لا أنكر أن ثمة عقيبات ، ولكن .. هل ستظل في طريقنا دائماً ؟ مضت خمس دقائق تأخير لا تعنى شيئاً . غالباً ، المواصلات هي السبب . أنا نفسي ، كلما أستطيع - الآن - الدقة في أي موعد ، صلي الرغم من حرصى الشديد على الوصول في الموعد أو قبله بدقائق . لم تتأخر من قبل ولا دقيقة واحدة . هل بدأت تتراخى في مواعيدها معي ، أم أن جذوة حبها قد عراها الخسوف ؟ لا .. لا .. لا يجوز لي أن أفكر في هذا . إن ما بيننا من حب لا يمكن أن تبرد ناره مثل هذه التفاهات . في هذا العالم متسع لنا . إن الغيمة ستكون لنا غطاء وستقرأ . هكذا قالت لي ذات يوم : كنا نجلس على شاطئ النيل ، وكل منا يمسك بيده قرطاساً به ترسم . كنا نلقي بالقدر في النيل ، وكانت القذورات تظل طافية حتى تتبدد ولا نراها . كان ذلك بيننا ، وكانت ضحكاتها التي نحاول أن نكتمها ، تخرج من فمينا ضحكاً عذاً . ما كانت لنا حيلة غير ذلك ، في أن نطعن للكون حيناً الأبدى . عندما كنت أحاول أن أخفي حبها لي ، كنت أتناظر بالاستفراق في التفكير والصبر ، فأظن صامتاً محبباً في لافه . كنت أستمع بهذه اللحظات ، فما إن تلمح على وجهي الضربة ، حتى تقترب مني ، وتسد خدما على كتفي ، وتظل تتمسح بي كالغثة ، وتلع في أن أخبرها بسبب ما أمانه . كنت أذكر لها بعض ما يلوح في الأفق . حتى أتأكد من أنها صليبة لا تلين أمام الضغوط أو الظاهر ، فلا يكون منها إلا

أن تسفر من أوهامي . عندئذ كنت أشعر براحة حقيقية ، فانتفض في عمق ، وأطواقها بذراعي ونظلت هكذا حتى تحاول أن تتخلص من حضني لمجرد أنها تخشى أن يراها أحد . ما كنت أعيا بأن يراها أحد ، لأن ما بيننا لا يمكن أن يفصله شيء إلا الموت . كنا نسمع فوق زورق ينهائى بنا على سطح نهر الحب الحقيقي . ماذا كنا أقول لها ، وماذا كانت تقول لي ؟ ذات مرة ، أمال علينا القمر من بين سحب خفيفة ، كغلالة رقيقة ترفرف عن وجه عروس في لولة جلوتها ، فما كان مني إلا أن أخفيت وجهها في صدرى ، خشية أن يفار القمر منها . كنا نعيش حلماً رويداً ، يطاول في زمن لانهاى ، وما كان لأحدنا أن يوقظ الآخر في تلك المشكلات الصغيرة في أعيننا ، والتي كانت تبدو عقيبات كداء في نظر الآخرين . كنت أسفر دائماً من ذلك كله ، لقد أصابتها العدوى ، فصارت تستهين - هي أيضاً - بكل شيء ، حتى بنا على ثقة كاملة من أن أية عتبة ستظل بشكل أو بآخر ، ولا يجوز لأحدنا أو لكليتنا أن يعتقد أن المشكلات يمكن أن تبيد أحلامنا .

مضت عطر دقائق . من المحتمل أن يكون سبب التأخير ليس المواصلات فقط ، وإنما سبب آخر خارج عن إرادتها ، كان يطلب منها أيتها أو أمها عمل شيء ما ، غير أن هذا مستبعد ، لأنها دائماً تستعد للعمود ، وتحاول أن تتخلص من كل الهمام قبل حلوله . أظن أن المواصلات هي السبب . لا سبب آخر يمكن أن يعوقها عن المجيء . الحب الذي بيننا حب حقيقي ، لا يمكن لبعض التفاهات أن تطف حائلأ بيننا . ما معنى هذه المواصلات ؟ ما معنى أن تتأخر حتى ساعة كاملة ؟ كل ذلك لا قيمة له . إن ما بيننا عاطفة مجردة ، خالية من الغرض . الحب من أجل الحب . كنا نطير مأ ، فوق المدينة كلها ، متاملين البيوت والشوارع والناس ، مفتقرين الجدران لنرى كيف يعيش

المحبون . ولكننا لم نثر على من هم مثلكا ، فتمانقتنا عنافاً لا نهائياً . وظللتنا في غيبة عن هذا الكون ، وما كان لأحد أن يوقظنا من حلمنا ، وإلى الحقيقة ، ما كنا حتى نستطيع أن نستيقظ . جاعلتني ذات يوم ساخرة مما تسمع من صاحباتها : هذه قد اشترى لها خطيبها شقة بكذا ألف جنيه ، وهذه بنى لها شقة بكذا ألف جنيه ، وهذه اشترى لها أبوها الأثاث من محل كذا بكذا ألف جنيه . كانت نبرات صوتها واضحة الاستهزاء . كانت تشاركني أفكارى جميعها ، وكانت جليستنا على شاطئ النيل هي الدليل الحقيقي على أن حينا راسخ وخالد خلده النيل ، في أعماقه ، وتحت الماء ، يكمن سرنا ، وليس لأحد أن يغوص لكى يفحصنا أو يكشف سرنا . مضى ربع ساعة ولم تحضر . ترى ما الذى حدث ؟ إن ربع الساعة لا يُعد شيئاً في ميزان التأخر في زماننا هذا ، ولكن هذه هي أول مرة تتأخر فيها . هل معنى هذا ؟ .. غير معقول . ماثلت الذكر ذلك اليوم الذى قضيناه في حديقة الأندلس . كنا نتجول بين الممرات ومن حولنا أحواض الزهر تبعث في نفسنا الأمل وحب الحياة . ورحنا نبني حياتنا طوية طوية ، كما تقول الأغنية . وأحسب أن أغلب رواد الحديقة قد نظروا إلينا في إعجاب ، وربما في حسد . كنا في ذلك اليوم ، نضجر بمرح زائد ، وغبطة لاتهائية ، ولاد وقفنا أمام (بيت جما) فقد تراءى لنا أن ندخل ممأ . غير أن ذلك لم يكن معنى شيئاً ، فالتريحت عليها أن تدخل هي أولاً ، ثم بعد قليل أدخل أنا لأبحث عنها . أعجبنا الفكرة ، فانتظرت كالغزال ، وبغابت داخل البيت . وقت لحظة منتظراً ، شعرت في أثنائها كما لو أنني على وشك أن أفقد أعلى

ما عدى . فاندفعت في سرعة جنونية ، وهرت أخترق الممرات المتعرجة داخل البيت ، وأصابني ما يشبه الجنون ، وتصورت أنها ربما تضيق منى . لم أحتمل هذا ، فتأليت عليها بأعلى صوتى ، شخ أنها لم تجب ، فاشدخت أدور وأدور حتى خرجت من الباب الآخر ، فوجدتها تلف غنده ، وقد أغرت في الضحك . اندفعت تجاهها وطلقتها بذراعى ، وكنت - في هذه اللحظة - أن أفقد قدرتى على التماسك ، فترقبت في عيني الدموع .

سمعتها تسألني وكأنها تهمس في أذنى : « ماذا ؟ ! أتبكي ؟ » أجبتها : « خفت أن تضيق منى . » لا أظن أن المواصلات هي السبب . أنا أنتظر الآن منذ نصف ساعة . بالتأكيد ستأتى . وسأعرف منها سبب التأخير . أنا متأكد أن السبب تأله . ستقبله لى في بساطة ، وستذكرلى امتذاراً وأهياً . طبعاً ، سأقبله . أنا واثق من مجيئها . أمس ، كان يبدو عليها بعض الشرود . ولكن حينما سألتها ، ابتسمت في رلة ، وقالت إنها تفكر لى حياتنا القادمة ، في مستقبلنا . ألم يعد من الواضح أننا نزدرى كل ما يقولونه الآخرون ، لماذا إذن تشغلى بالك ؟ حينما حب خالص ، حب مجرد قد تنزه وأرتفع عن كل ما يدنس ما بيننا . إننا نعيش حباً حقيقياً ، حباً صادقاً . تأخيرها الآن لا يعنى إلا أن شيئاً ما - خارجاً عن إرادتها - هو الذى أمانها . أمس ، قبل أن نفرق ، كان كل منا يمسك بيد الآخر ، ويضغط عليها . ما معنى هذا ؟ ليس معناه أننا .. أننا .. سائل منتظر ؟ أنا متأكد أنها ستحضر ، جتماً ستحضر .. لا يمكن .. لا يمكن .. لايد أنها ستأتى .. أنا متأكد .. متأكد

الحياة بدون كذب

« كلمة في تأبين تفارديفسكي » و « الحياة بدون كذب » من أشهر مقالات الروائي الروسي الكسندر سولجنتسين ، لم تنشر إلا خارج الاتحاد السوفيتي ولم يكن تداولها يتم في وطن الكاتب إلا من خلال النسخ - الأولى كتبها سولجنتسين إبّان جنازة الشاعر الروسي الكبير الكسندر ترغونوفيتش تفارديفسكي (١٩١٠ - ١٩٧١) رئيس تحرير مجلة « نول مير » (العالم الجديد) وكانت هذه الجائزة قد خرجت من دار الادباء المركزية في موسكو في الواحد والعشرين من ديسمبر عام ١٩٧١ .

كانت « نول مير » بغالطها الأزرق ، أكثر المجالات السوفيتية ليبرالية . وقد اتاح تفارديفسكي أمام سولجنتسين وكتاب آخرين أن يصلوا من خلالها إلى جمهور القراء الحريص في الاتحاد السوفيتي ، نشر فيها الكسندر سولجنتسين روايته الأولى « يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش » التي تصور حياة المعتقل في الفترة الستالينية مما أثار ضجة وصحبا شديدين وكان ذلك في

عام ١٩٦٢ ، وعلى الفور صارت تقرأ في البيوت وفي الشوارع وفي عربات المترو . تخاطف الناس مجلة « نول مير » وجلس المحمسون في قاعات المطالعة حتى ساعد إغلاقها ؛ ومنهم من أخذ في نسخها بخط اليد . وفي لقاء تم في السابع والثامن من مارس عام ١٩٦٢ في الكرملين بين عدد من الكتاب والزعيم السوفيتي خروشوف هنا الأخير سولجنتسين وصافحه وسط تصفيق الجميع وذكر خروشوف أن « إيفان دينيسوفيتش » مكتوبة من « مواقع حزبية » الأمر الذي أثقت الرواية إلى حين من المهجوم الكاسح الذي تعرضت له فيما بعد . وقد رشحت « نول مير » الرواية لجائزة لينين في الادب ؛ وكان من المتوقع فتحها الجائزة في إبريل عام ١٩٦٤ ؛ وقد طُلق تفارديفسكي على ذلك آمالا كبيرا لدعم المجلة وحتى يتمكن من نشر روايتي سولجنتسين الجديدتين « في الدائرة الأولى » و « جناح السرطان » ، فيما بعد ذكر تفارديفسكي ، الذي كاتلوا له ولجلته الضربات ، أن مصير

سولجنتسين (ومصيره هو بالطبع) كان يمكن أن ينحو
منحنى آخر لو أن سولجنتسين حصل على الجائزة في ذلك
الوقت .

بعد عدة أيام من الجائزة قام سولجنتسين بتتقيق المقال
ودفع به إلى الساميزدات^(١) . وفي الإضافة التي الحقها
الكاتب لقصته « الجدى يناطح الصخر » يعود
سولجنتسين من جديد لتذكرى تفاريدوفسكى مصوباً إليه
النظر هذه المرة من الجانب الآخر لل محيط . يقول : « الآن
ويعد ما انترلقى أدب المهجر إلى الفريود والتنزوات
والاستهتار ، أجدر بنا أو استطعنا أن نقدر تدبيراً كاملاً
لباقية تفاريدوفسكى الربمية .. ذوقه ، إحساسه بالمسئولية
وعلمه بالحدود . لقد كان تفاريدوفسكى يمتلك مناعة هائلة
نحو « الطليعية » ، نحو التجديد الزائف غير المسئول .
والآن فقط أرى بفهم مضاعف مقدار الخسارة الفادحة
التي كُتبتنا بها بلقد تفاريدوفسكى ، كم نفتقده الآن ، أي
دور كان من الممكن أن يؤديه بيننا في الوقت الراهن . أية
أهمية كان سيمثلها بالنسبة للأدب الروسي اليوم ونحن
نعيد من جديد تقييمه . أي دعم وأي دفعة كان سيمطيها
لأدبنا المريض الذي أخذ في الانهوض من عثرته . لقد كان
يرى حتى آنذاك أن الرقابة ليست الخطر الوحيد على
الأدب كما اتضح ذلك فيما بعد . حقاً لقد شعر الكسندر
تريفونوفيتش بالروح الحقيقية وكان اسبق مني بقلة » .
أما المقالة الثانية « الحياة بدون كتب » فهي دعوة إلى
الطهر الأيديولوجي (بدلاً من الطهر المدني) بدأ
سولجنتسين يفكر فيها عام ١٨٧٢ ، ثم نحاها جانباً
باعتبارها مسألة سابقة لأوانها . ولقد اتخذت هذه
الدعوة — أكثر ما اتخذت — صورة النداء الشخصي ،
على أنها قد أصبحت معدة تماماً مع مطلع شهر سبتمبر
عام ١٨٧٣ وكان هناك اقتراح بنشرها في الوقت نفسه مع

« خطاب إلى الزعماء » ومع ازدياد حدة الموقف بدءاً من
يناير ١٩٧٤ بعد ظهور « أرخبيل جولاج » تم إخفاؤها في
عدد من الأماكن السرية مع الاتفاق على إخراجها إلى النور
خلال أيام من اعتقال الكاتب دون انتظار لاية تأكيدات
أخرى منه . وهكذا : فما كاد يأتي اليوم الثالث عشر من
فبراير عام ١٩٧٤ إلا وكانت « الدعوة » قد طبعت في
الساميزدات لتظهر فيما بعد في باريس عام ١٩٧٥
وهذان المقالان ظهرا في الجزئين التاسع والعاشر من
الأعمال الكاملة للكسندر سولجنتسين التي تضم أحاديثه
ومقالاته وتصريحاته العامة ومؤتمرات الصحافة منذ عام
١٩٦٩ وحتى عام ١٩٨١ (فيرمونت — باريس ١٩٨١ —
١٩٨٢) وينشرا للمرة الأولى في وطن الكاتب في مجلة
« ناش سوفريمينيك » (معاصرينا) العدد التاسع عام
١٩٩٠ وقد قمنا بترجمتهما عن هذه المجلة .

كلمة في تأيين تفاريدوفسكى

هناك طرق عدة لقتل شاعر .

وقد تم اختيار الطريقة الآتية لقتل تفاريدوفسكى :
انتزاع طفلة ، حبه ، مجلته من بين يديه . لم يكلمهم أن
يتحمل الرجل في شجاعة الإبطال ستة عشر عاماً من الهوان
من أجل أن تظل المجلة صامدة ، من أجل ألا تنقطع
مصيرية الأدب ، فقط من أجل أن يتمكن الناس من الكتابة
ومن القراءة . لقد رأوا ما أنزله به قليلاً فاضافوا إليه نار
التشتت وجحيم الإحساس بالانزهازم والظلم وقد صليها
جميعاً على مدى نصف علم ، مرض خلاله مرض الموت
ولولا قوة التحمل التي اعتادها ما عاش حتى ساعته
الآخيرة بكامل وعيه في تلك المعاناة .

اليوم الثالث : ما هى ذى صورته موضوعة فوق قبره
وقد أشرف فيها على الأربعين ، لم تتحن جبينه بعد من أثر

هذا الانجذاب المحبوب والمثير إلى مجلته وقد عاودت وجهه يكامل إشراقها هذه الثقة الطفولية الوضاعة التي رسمت هذا الوجه على مدى عمره كله .

استمع لصوته الحكيم الرقيق كل الناس ، عندئذ لن تجدوا أساكم سوى الأرض تنبشونها بأيديكم لتعيدوه مرة أخرى ، ولكن هيهات !

وعلى إيقاع أروع موسيقى توافدت الأكليل الواحد بعد الآخر ... « من المحاربين السوفيت » ... وإنه لجدير بذلك . أتذكر كيف كان الجنود على الجبهة عن آخرهم قد ميزوا قصيدته المعجزة ذات الجرس الصاقي « تيوريكين في العالم الآخر » عن سائر أدب الحرب . ولكننا سوف نتذكر أمراً آخر : ألا وهو كيف حظروا على المكتبات العسكرية الاشتراك في مجلة « نوتس مير » ؛ وحتى أمد قريب جداً كان وجود هذه المجلة يغلافها الأزرق في أي كتلة عسكرية سيئاً يؤدي بحاملها إلى الاستجواب .

ها هي دسنة أعضاء السكرتارية بكامل هيئتها قد خرجت إلى الساحة تسير في حرس الشرف ، هي هي نفسها الوجوه الميتة المتهدلة التي نهشنت وهي تتبجج (هذا ما يحدث عندنا منذ زمن طويل ، منذ بوشكين ، لا يجد الشاعر من يعمل جلته إلا إيدي أمدائه بالذات) ، ينتهي الخفة ديروا أمر الجثة وانصروا إلى أحاديثهم بكل حيوية . غطوا قبره بالأحجار وراحوا يفكرون : لقد تخلصنا منه . اغلقوا مجلتنا الوحيدة وهم يظنون أنهم بذلك قد انتصروا . كان عليهم أن لا يعرف أحد ما حدث ، بل كان عليهم أن لا يفهم أحد ما حدث في روسيا في القرن الأخير حتى يبرأ من ذلك انتصاراً حقيقياً لهم ولكنه خطأ في الحساب ... خطأ لا يمكن إصلاحه .

مجانين ! فمتدنا تنطلق الأصوات الشابة حادة كم ستاسفون عندئذ أن ليس بينكم الآن هذا الناقد الذي

الحياة بدون كتب

مضى زمن لم تكن نجشرو فيه أن نصرك شفاهنا ولو همساً ، وما نحن الآن نكتب ونقرأ السامعينات بل وتنشأكي بعضنا لبعض ، وقد تبوأنا مقاعدنا في شاعات التدخين في معاهد البحوث العلمية ، فهم يرتكبون الحماقات وهم يدفعون بنا إلى حيث شاعوا ، أضف إلى ذلك تلك المبالاة التي ليس لها من دأع بمنجزاتنا في الفضاء الخارجي في الوقت الذي افلس فيه البيت من الداخل ، ثم الحديث عن دعم الأنظمة البربرية الثانية وإشغال الحروب الأهلية والتضخم المتزايد لما رتسي تونج (عل حسابنا) وكيف أنهم يدفعوننا نحوه وكيف أننا نضطر للذهاب حيث شاعوا وندين من أرندوا وكيف أنهم يسومون العقلاء إلى مستشفى المجانين إنهم هم المسئولون عن كل هذا أما نحن فلا حول لنا ولا قوة .

لقد وصل الأمر بنا إلى الحضيض وملا أعماقنا الفناء المروحي الشامل وتوشك نيران الموت العفوى أن تسرى فينا وتحرقنا جميعاً — تحرقنا وتصرق أولادنا — ونحن كسابق العهد بنا نبتسم في جبن وتقدم بالسنة معقودة :

— وما الذي يمكن أن نفعله ؟ فمن أناس لا حول لنا ولا قوة .

١٢ فبراير ١٩٧٤

إن كل الطرق المعبية الأخرى قد تمت تجربتها على مدى القرن الأخير من تاريخ روسيا المرير فهي بالأحرى لا تصلح لنا ، في الواقع — لا داعي ! .

لقد تبين لنا بعد أن خمد القتال ونبث ما يُدر ، اتضح لنا كم ضلت بهم الطرق وكيف انطفأت جذوة هؤلاء الشباب المتفطرمين الذين ظنوا أنهم بالإرهاب والانتفاضة الدموية والحروب الأهلية يستطيعون أن يجعلوا من بلدنا بلداً عادلاً سعيداً ، لا ، شكراً ، لكم يا آباء التنوير ! إننا نعرف الآن أن نداعة الوسائل تؤدي إلى نداعة النتائج .

أعل هذا النحو تكون الدائرة قد أغلقت بإحكام ؟ أمكذا لا يكون هناك في واقع الأمر أى مخرج ؟ ولا يكون أماناً إلا أن ننتظر مكتوف الأيدي لعل أمراً ما يحدث فجأة من تلقاء نفسه .

لكن أمراً آخر سوف لا ينفصل عنا من تلقاء نفسه ما بقينا جميعاً طوال الوقت نعترب به ، نمجده وندعاه . إذا لم نبتعد عن تأثيره .

هذا الأمر هو الكذب .

عندما يحتاج العنف الحياة الآمنة للناس ! ويشتعل وجهه بالثقة في النفس فإنه يعمل علماً ويصرخ « أنا العنف ، تفرقوا ، أفسدوا الطريق ، سأسحقكم » . لكن العنف سرعان ما يخبو (العنف يشيخ بسرعة) وما هي إلا بضعة سنوات حتى يفقد الثقة في نفسه وحتى يعود للتماسك ، وحتى يكتسب مظهراً لثقاً فإنه يدمو حتماً حليفه — الكذب .

إن العنف لا يتستر إلا بالكذب ؛ والكذب لا يستطيع التماسك إلا بواسطة العنف . إن العنف لا يضرب بمخالبه

على هذا النحو أخذنا في يأس كامل في التحلل من صفاتنا الإنسانية ، ومن أجل لقمتنا اليومية المتواضعة تنازلنا عن كل المبادئ ، عن روحنا ، عن كل جهد أسلافنا وعن كل ما هو متاح من إمكانيات أمام أحفادنا ! كل هذا من أجل الحفاظ على وجودنا الهش . لم يعد لدينا عزيمة أو شعور بالكبرياء أو حماس في القلب . إننا لم نعد نخشى الموت الذري الشامل (لعلنا نسجد شقاً نخشيه فيه !) إننا لم نعد نخاف سوى أن تكون لنا شجاعة الرجال ما يهمننا هو أن لا ننفصل عن القطيع ، أن لا نأخذ خطوة بمفردين وإلا أصبحنا فجأة بلا خبز أبيض ؛ وبلا غاز ؛ وبلا تصريح إقامة في موسكو .

ما لقنونا إياه في حلقات الدروس السياسية هو ما تأصل في نفوسنا ؛ أن نعيش حياة جيدة طول العمر ؛ إن البيئة والظروف الاجتماعية أمور لا يمكنك أن تهرب منها ، الحياة تشكل الوعي ، وهل لنا في الأمر يد ؟ ليس في مقدورنا أن نفعل أى شيء .

لا ، بل نستطيع عمل كل شيء ولكننا نكذب على أنفسنا حتى نطمئن . ليسوا هم الذنبون في كل شيء نحن أنفسنا ، بل نحن ولا أحد سوانا .

يصبحون معترفين ؛ لكن واقع الأمر أنك عاجز عن فعل أى شيء . لقد أغلقوا أفواهنا وصموا آذانهم عن ما نقول وراحوا لا يسألوننا عن أمورنا . كيف إذن سنجبرهم على الإصمات إلينا ؟ . إن إيقاظهم مستحيل .

كان من الطبيعي أن نعيد الانتخاب ! لكن إعادة الانتخاب أمر لا يحدث في بلدنا . الناس في الغرب يعرفون الإضرابات ومظاهرات الاحتجاج ولكننا منسيين تماماً ؛ كيف يمكن هكذا فجأة أن نخرج إلى الشارع ؟ .

الثقل على أى كلف كل يوم إلا من أجل أن يطلب منا الخضوع للكذب ، أن نشارك يومياً في الكذب . وفي هذا غاية الإخلاص له .

هنا يكمن مفتاح تحريرنا الذى نستخف به وهو الامر الاسهل والقريب المثال : عدم المشاركة الشخصية في الكذب .

لنسلم بأن الكذب قد أحاط بكل شيء ، لنسلم بأنه سيطر على الجميع ، إن علينا أن نبدى ولو قدراً قليلاً من العناد : فليسيطر الكذب ولكن ليس عن طريقى أنا .

هذه هي الثغرة في حلقة بطالتنا الظاهرية ! هذا هو الامر الاسهل بالنسبة لنا والاكثر تدميراً بالنسبة للكذاب . إذ أنه عندما يهجم الناس عن الكذب فإنه لا يعود له — ببساطة — أى وجود ، فالكذب كالمدوى لا ينتشر إلا بواسطة الناس انفسهم .

لا ، إن نهب وراء دعوتك ، إننا لم ننضج بعد للخروج إلى الميادين لنقول الحقيقة جهاراً نهاراً ، أن نعتبر باصواتنا عما يفعل في نفوسنا ، الامر حقاً مخيف .

ليكن ، علينا أن نرفض عندئذ أن نقول مالا نؤمن به ! هذا هو طريقنا ، الاسهل والمتاح في مثل ظروف جيننا العضوى المتنامى ، وهو اسهل بكثير — كم يشق على الاعتراف بذلك — من العصيان المندى على طريقة غاندى .

إن طريقنا هو : عدم مساندة الكذب عن وصى بأى وسيلة ، والابتعاد عن حدود الكذب التخريبية متى تم إدراك موقعها — تختلف هذه الحدود بالطبع من شخص

آخر — والا نلصق العظام الميتة وحرشف الايديولوجيا بعضها ببعض ، والا نرتق الاسمال المظخة بالطعن ولسوف ندهش للسرعة والعجز اللذين سيتهاوى بهما الكذب . إن ما ينبغي أن يكون عارياً ، سيظهر للعالم عارياً .

إذن ، ليختبر كل منا من خلال ضغطنا : هل يبقى عبداً واعياً للكذب — بالطبع لا لأن لدينا ميل لذلك ، وإنما لنقيم أود الأسرة ، لكن نرى اولادنا على الكذب ! — أم أنه قد آن الاوان لينفض عنه الكذب حتى يصبح رجلاً شريفاً ، جديراً باحترام ابنائه ومعاصريه ، وإن مثل هذا الرجل من الآن فصاعداً :

— لن يكتب ، لن يوقع ، لن ينشر بأى وسيلة من الوسائل عبارة واحدة يرى من وجهة نظره أنها تشوه الحقيقة .

— لن يتقوه بمثل هذه العبارة في نقاش شخصي أو من تلقاء نفسه على الملأ ، أو همساً لأحد ، أو بصفحة محرراً أو مدرساً أو مريباً أو وهو يؤذى بها دوراً مسرحياً .

— لن يعبر بالرسم أو بالفتحة أو بالتصوير الفوتوغرافي أو بإنتاج عمل تقني أو بمصاحبة الموسيقى أو بالثعبير الاثير عن أى فكر كاذب أو عن حقيقة واحدة مطموسة يعرف هو كيف يميزها .

— بل إن يوره — قولاً أو كتابةً — لقياساً واحداً من اقوال « الزعماء » بغية الاسترضاء ، بغية توفير الأمان ، بغية تحقيق النجاح في العمل . طمأنا أنه لا يتفق كلية مع هذه الفكرة المقتبسة أو طمأنا أن هذا الاقتباس لا ينطبق تماماً وهذا المقام .

— ان يجبر نفسه على الاشتراك في مظاهرة أو حضور اجتماع إذا كان لا يتفقان ورغبته وإرادته . وإن يتولى امرأ أو يرقع بنفسه لافتة أو شعاراً لا يتفق مع نفسه اتفاقاً تاماً .

— ان يدفع يده بالموافقة على اقتراح لا يتعاطف معه بإخلاص . وإن يصوت علناً أو سراً لصالح شخص يرى أنه لا يستحق صوته أو يراه محل شبهة .

— ان يزعج نفسه في اجتماع يتوقع أن تعالج فيه القضايا بالقسر والتشويه .

— سيفادعل الغور الجلسة أو الاجتماع أو المحاضرة أو العرض المسرحي أو العرض السينمائي فور سماعه كذباً أو خطأ عاثراً أو دعابة وقحة .

— ان يشارك في تلك الجريدة أو المجلة التي تعرف المعلومات أو تخفي الحقائق الجوهرية أو يشترئها .

إننا بالطبع لم نحص كل الطرق الممكنة والضرورية لتجنب الكذب . ولكن من سوف يتطهر سوف يميز بسهولة ، بالنظرة للمتطهرة للمواقف الأخرى أيضاً .

نعم ، إن الأمور لن تستقيم في بداية الأمر . سيفقد البعض صله إلى حين . أما الشباب الذي يرقع في العيش يصدق فالأمر على هذا النحو سوف يجعل من مطلع حياته امرأ شاقاً وخاصة عندما يجد أن عليه أن يختار دروساً مليئة بالكذب . ولكن ليس أمام من يريد أن يكون شريفاً مخرجاً آخر .

لا يوجد أحد منا في وقت من الأوقات (حتى في مجال العلوم التكنولوجية الأمتة) من لم يخط ولو خطوة واحدة

من الخطوات المذكورة لصالح الحقيقة أو لصالح الكذب ، لصالح الاستقلال الروحي أو لصالح الخنوع الروحي . إن هذا الذي لم يبلغ من الشجاعة قدراً يجعله يدافع عن روحه عليه ألا يتفخار بآرائه التقدمية ، ولا يفتال بأنه اكاديمي أو فنان للشعب أو شخصية بارزة أو جنرال وليقول لنفسه : ما أنا إلا رعيدي جبان ، لا أطمع في أكثر من الشعب والذئبة .

وحتى هذا الطريق ، الذي هو أكثر طرق المقاومة مسالة ، لن يكون قبوله سهلاً على الذين لوثرنا ، ولكنه إلى حد كبير أسهل من الانتحار حرقاً أو من الإضراب عن الطعام : فالتار لن تمس جسدك وإن تنفقي عيناك من الحر وسوف تجد دائماً خبزاً أسود ، وماء قراحاً لاسرترك .

ألم يرنهـا هذا الشعب الأوروبي العظيم ، شعب تشيكيكوسلوفاكيا الذي أخلص لنا وخدمناه ، ألم يرنا كيف يمكن أن نتصدى حتى الصدور العارية للذبابات إذا كان بداخلها قلب فاضل ؟ .

التن يكون هذا الطريق شاقاً — نعم ، لكنه الأسير من بين كل الطرق الممكنة . اختبار صعب للجسد لكنه الوحيد

للروح . طريق شاق ، أجل . على أنه لدينا بالفعل العشرات الذين يحافظون على هذا الطريق وهم منذ سنوات طويلة يعيشون بالحقيقة . إذن فلنسنا أول من يشرع في السير على هذا الطريق ، إنما نحن سننضم إل من سار عليه قبلنا . وكلما بدا لنا هذا الطريق أسهل وأقصر سرننا عليه بترابط أشد ويثبت أكثر ، سوف تصبح الآفا وعندها سوف لا تعرف بلادنا التي نعرفها الآن ! .

أما إذا جينا ، فلنكف عن الشكوى بأن هناك من يطبق
على أنفاسنا ، إذ أننا نحن الذين نفعل ذلك بأنفسنا ،
ولننحن أكثر فأكثر ولنتنظر حتى يجد إخواننا علماء
الاحياء طريقة لنقرأ بها أفكار بعضنا البعض أو يتوصلوا
لصياغة أمشاجنا من جديد . إننا إذا جينا عن هذا فلسنا
سوى قوم تافهين ، قوم لا رجاء فيهم ، يستحقون كلمات

الاحتقار التي صاغها بوشكين :
ما جدوى أن توهب الماشية حريتها
.....
إنها لا توث من سلالة إلى سلالة
سوى سوط شديد المراس
ونم علفت به الأجراس

١٢ فبراير ١٩٧٤

١ - الساميزدات كلمة روسية معناها النشر الذاتي لتصوص لا ترحب بها السلطة ، قيمت تداولها مكتوبة بخط اليد أو الالة
الكاتبة . ولزيد من المعلومات انظره إيداع « عدد مارس ١٩٩٢ لو كتاب د . رمسيس عوض » أدباء روس
منشوقين » .



قلأ الهوى

عيناك ، عيناك كانتا قدرا
أتى بوشى الربيع مؤتزا
برغم أمرى ، اطعت أمرهما
من ذا الذى لا يمانع القدرا

.....

لاتسألنى - الفداة عن خبرى
أنا الذى طالما الهوى خبرا
كم آنس الليل مجلس عبق
سامرت فيه النجوم والقمر
وكم عبرت النهار أحملها
فى رحلة العشق والننى عبرا

من أجل عينيك ما برحت ، سدى
إلى مداها أواميل السفرا
لا تسألينى ، فما سالتك عن
مارحت تخفية ، وما ظهرا
قد يغرر الحب فى الجمال ، وقد
يسعى إليه الجمال ، معذرا

.....

يامهجة أمسك الدلال بها
هلاً عصيت الدلال ما أمرا
أخشى عليك الهوى ، فلوغته
لأ تدع ، غافلا ولا حذرا
إن يكرر الحسن بالهوى ، ترفا
فيالثر الهوى ، إذا مكرا

بنت بنوت

سقطت على السرير . تارة السرير وصبر ، بقيت نائمة على بطنها تحاول أن تبكي ، لكنها لم تيك رغم استدراجها للدمع وتشجيعها له . ضربت الوسادة بقبضتها عدة ضربات وهي تتذكر ما جرى من انيس .

احسبت بالحجرة تشعب وحشة وظلما . الجدران تتقدم والسقف يهبط . صدرها لا يتسع لسيل تنهداتها . نهضت وهي توشك على الانتيار . تماسكت وتقدمت خطوات صوب المرأة . قذفت لردتي للحداء الجديد الذي اخذته من موسن صديقها لتزور أم أنيس ... طالعها في المرأة بلاليسه الانثوية وعوده الممشوق . دار حول نفسه ثم خسك ضحكته الضهيرة المجلجلة ذات الذنوب . تسال إليها شعور حاد بالحقد عليه . جلست على الكرسي دون أن تتنبه وتعدل رجله الرابعة . سقط بها الكرسي . تغفل في نفسها الحقد على العالم أجمع .

خلعت الباروكة الشقراء ووضعتها أمامها على رف التسيجة وأطلقت شعرها الاسود . بدا غزيرا على غير العادة ، وأحاط برجوها كله وأرتاح على كتفها .

وقف التاكسي أمام إحدى الفيلات . نزلت منه هالة تسبقها أصداء ملامحها الساخطة . تلفت حوالها ثم مضت نحو الباب المديدي الصغير . توقفت لحظة دون أن تدخل . حدثت شاردة في السلسلة الحديدية التي يتعلق بها قفل أسود كبير . قبضت بيد عصبية على الباب وأغلقت عينها لتقتلع تنهيدة عميقة .

مشت عدة خطوات بحداء سور الفلا . وانعطفت بعد نهائيه إلى اليمين . تدافعت خطواتها كأنها تتسحرج من فوق جبل عال نحو سفح مظلم .

أخيرا بلغت بيتا قديما حائل الظلام . دفعت بابها الخشبي بشدة حتى ارتطم بالمائط ، فلم تنجح له الفرصة ليثن أنينه المعتاد . هبطت ثلاث درجات قبل أن تصل إلى الأرض . وتطلعها البلاطات الصغيرة المتعرجة ، وتناهد إليها البرودة والعمق الأبدية .

أسرع إليها إختوتها الصغار يرفرفون كالحمام صوبها ، دفعتهم عنها ، واندفعت إلى حجرتها وأغلقتها في وجه القلوب المتلهفة .

جسدها . صدرها . خصرها . فخذها . مررت يديها على كل محلها . قال لها أنيس .

— أنت رشيقة كمارضة أزياء . أو موديل رائع لرسم .

عادت تنظر في المرأة لانها الكبير ونقتها المديبة . كانت تدرك انهما عُصَّة في خلق جمالها . خلعت قميص النوم واستانفت تأمل معالم جسدها العريان إلا من قطعتين .

طلعها في المرأة وهو يدعوها للدخول إلى شقته الجميلة .

— سيكون لزيارتك اثر كبير عليها .

— أمك هي أمي يا أنيس

— أعزيني لتأجيل الخطوبة حتى تشفى

— هذه هي الاصول

— لو كان تليفونكم شغال . كنت

— لا تحمل همًا .

ها هي تمضي في أبهاء الشقة ، يفوح كعب حداثتها في المسجد الثمين . الأثاث الفاخر على جانبيها ، التحف الرائعة متناثرة ببراعة وذوق رفيع .. في الأركان وعلى الجدران . أقرأها البهجة والبهاء الذي يفرح من كل شيء بالتنفس العميق ، يرى خلايا أعضائها الطمأنينة للجمال والسكون الوديع .

استأنذتها أنيس لينيلج أمه بحضورها . مضى في معر يسمح في الأضواء البرتقالية الخافتة ويمتد إلى حجرة داخلية .

وقفت تتأمل لوحة على الحائط تخطف النظر بدقتها والوانها . أثنت على الفنان المهم توقف الثور زائغ البصر يحدق في الحلبة المشامسة ، يمسك أدنيه هدير الجماهير

عرفته منذ ثلاثة أشهر في بيت ناهد . جذبتها شخصيته وملابسه وكرمه . خلعت الجيبة ، التي اشتراها لها خصيصا كي تلبسها وهي قادمة لزيارة أمه . تدلت عليه في البداية ، لكنه حاصرهما بكلماته الطويلة . تعرفت بكثير من الشبان لكنهم لم يكونوا أبدا مثله هو شيء آخر . كلمات لم تسمعها من أحد قبله . كانت قادرة في كل مرة على أن تحملها إلى سماوات بعيدة من السلم والأمل . طاشرة في فضاء رائع ومثير ، ثم تعيدها بعد رحلة لا تعلم مداها بنعومة إلى الأرض لتسير بين الناس ، وإن ظلت تفكر فيه حتى تعود إليه .

تذكرت رغما عنها لحسة يده القوية الدافئة ، ورحلة أصابعها بين أصابعه الطويلة الرقيقة التي أحيانا تكون خشنة وأحيانا كثيرة ناعمة . لازالت راحتها تحتفظ بذكرى الحوار الهامس الذي دار بينها وبين أصابعه . واللمحات التي جمعت اليدين ... والكلمات الجديدة النافذة رغم رقبتها التي كتبتها يده على يدها .. التقت الكلمات على يديها وبغدتفتها وتسريرت إلى عروقها ولحمها المشبوب فتكشفت أن قلبها المعلق في صدرها يطوق ويدور بين ضلوعها ويلتوى ويتشكل من جديد ، ولا يهتز إلى موضعه إلا في اليوم التالي عندما تصحو من نومها . تجد كل ما فيها كما هو وأن هناك شيئا رائعا لاتعرف بالضبط كما هو يسكنها ويطلق على وجه أبائها القبلية .

خلعت البلوزة الخضراء المزروعة بالقات الياسمين . سلطت الوسائد الإسفنجية التي كانت تضعها فوق كتفها لتبدو عريضة وممتلئة . حدثت في المرأة بعد أن تخلصت من ظلالها ومدت يديها بخد فخلعت الرموش التي المسكتها فوق رموشها .

وقفت في قميص النوم اللامع تعيد النظر من جديد إلى

التي تتلف لمشاهدة الصراع المثير . تزايل أجسادها
حتى الدم المنتظر .

في مواجهة الثور كان المصارع يلوح بالعبادة
القرمزية ، تروح وتجيء .. تومض للثور بعينين يضيئهما
الذهب الوحشي ، والمصارع نفسه في زيه الذهبي الموشى
بالفرور يرقص رقصة غامضة لكنها مشاكسة ومستقرة .
يطول خلالها ويقتصر ، يتقدم ويتأخر ، يتلوى كالقدر
المجهول ، دون أن يرى الثور يده الأخرى وهي تختبئ
وراء ظهره قابضة على السيف الملول .

عادت تتأمل كل ما حولها . أحست بروحها تهيم في إثر
هذا الشاب الذي يوشك أن يصبح بما يملك ملكاً لها .
سبحت روحها في ملكوت السعادة التي هيأها الله لها
لينيئتها من الظلام والفقر . ما أروع أن تأتي لحظة
الخلاص التي زرع بذورها منذ شهور .
في آخر مرة أوصلها بسيارتها إلى الفيللا . أخذ قلبها
كلية ، وضعت عيناه الساحرتان تكتشفان لها أسرار قلبه
المشتاق ولوعته في غيابة . ثم فُك الكف بوله شديد ،
وجاوت أن تسحبها لكنه تشبث فأيقنت أنها انفردت في
عالمه .
نزات من السيارة ولم تدخل الفيللا . باتت واقفة تلوح
حتى ابتلعت النوارح ثم هبطت إلى بيتها خلف الفيللا ،
وهي راضية تسانم عن نفسها وعن الناس .

بعثرت حاجياتها في الغرفة وارتدت جلباب البيت .
فسلت وجهها . خلصته تماماً من كل ما كان عليه من
المساحيق والألوان واللصقات الفضية . بكت رأسها
حتى تغلق من الصداع الذي يذيق رأسها بقسوة . عادت
إلى حجرتها . قبل أن تغلق الباب أعلنت بلهجة منترية أنها
ستقام ولا داعي لإيقاظها مهما كان السبب .
عادت إلى المرأة . لاحظ لها ملامحها أقل جمالا من

ذئ قبل ، ثم شكّت في رأيها المتعجل وأيقنت أخيراً أن
المرأة هي التي تلعب معها لعبة قدرة . لم تر في مرتين
متكاثرتين وجهها يشبه وجهها . في كل مرة له صورة
مختلفة . المرأة لا يد رديئة .
فتحت إلى أقصاهما عينيها . قضت أسنانها غيظا .
فوجئت به يهجم عليها وهي تشرع في اجتياز بابها .
حملها فجأة . أخذتها المباغلة . صرخت قبل أن يلقيها
على السرير . روعت بشدة من طعنة الصدر . تدرجرت
ببراعة صوب الجهة الأخرى قبل أن يسقط فوقها .
تعثرت وهبط قلبها إلى قدميها استولى عليها رعب الدنيا
كله . رغم ذلك ولقت وتماسكت . استعدت للدفاع
بأسنمتها . قلبها يذيق بعنف رحس بساقيها غير قادرتين
على حملها . كل بجار العالم حاجت وصبت مياهما
وأماجها العاتية في الوعاء الصغير .

في قفزة واحدة كان عند الباب يسد عليها الطريق .
كانت قد أوشكت على الإفلتات وما هو يلف بينها وبين
النجاة . هي حتى الآن لا تدرك كيف صفعته على وجهه
وضربته بسن الداء في ساقه ثم دفعه بكل قوة الغضب
والفرع المشتعل بجسدها فالتقت على الأرض بين
التسريحة والسرير . انطلقت نحو الخلاص الجديد وهي
تشك في إمكانية النجاة الحقيقية .

الآن فقط تذكرت أنها نسيت عنده حافية يد ثوبا .
تمددت على السرير تنتظر الكاء الذي يبدو أنه لا يقتنع
بالانفجار رغم محاولاتها استجداءه ، ماخرها إحساس
بالهزيمة والندم كانت تحس في بعض مراحل المعركة بقوة
غير عادية ، فلماذا لم تخلص العالم منه .. إنها الآن
تكرهه وتحمده الله لأنها أفلتت ولا زالت « بنت بنوت » .
عندئذ انخرطت في بكاء يزلزل كل ما حولها . بكاء بدا
كما لو كان بلا نهاية .

محنة التنوير

المؤكد أن أجيال التنوير المتلاحقة قد تواصل جهودها ولم يتوقف عطاؤها ، منذ بداية النهضة إلى نهاية الأربعينيات . صحيح أن حركة التنوير كانت تتأثر بحركة المجتمع السياسية ، في تقليبها بين «طليح الاستبداد» ، ولكنها كانت تستغل الفترات القليلة ، القصيرة ، التي تولت فيها الوزارات الدستورية الحكم ، والانفراجة اللبيرالية المصاحبة لهذه الفترات ، في تأسيس قواعد ، وتأسيس مبادئها ، وإشاعة أفكارها ، بواسطة مؤسسات التعليم وأدوات الاتصال المتاحة وأجهزة الثقافة الموازية .

وصحيح أن مد هذه الحركة قد اصطدم بأزمة كتابي على عبد الرزاق وطه حسين في العشرينيات ، وبالمؤسسة الدينية الرسمية التي فرضت سلطة رقابية ، والمجموعات الدينية المعادية للتنوير التي أصبحت جماعة الإخوان المسلمين طليعة لها منذ انتقال الجماعة إلى القاهرة عام ١٩٣٢ : كما اصطدم هذا المد بما أشاعته ديكتاتورية الحكومات الانقلابية للألفية

السياسية (وزارات : زيور وحزب « الاتحاد » ، ومحمد محمود و« اليد الحديدية » ، وإبراهيم عبد الهادي . وصديقي و« حزب الشعب ») من حجر على الحريات ، وتعطيل للمستور ، وتزييف للانتخابات ، وفصل موظفي الدولة بسبب آرائهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية . ول عهد هذه الحكومات تم تدريب أجهزة الشرطة على تزييف الانتخابات ، وقُتل علي عبد الرزاق من القضاء (أيام ديكتاتورية زيور) وطه حسين من الجامعة (أيام ديكتاتورية صديقي) ، فتناسست تقاليد التدخل في سلطة القضاء ومؤسسات البحث العلمي . وكان فصل استاذ جامعي واحد (في عهد صديقي) بذرة لفصل ما يربو على مائة استاذ جامعي (ما بين أزمة الديمقراطية الأولى في خمسينيات عبد الناصر وأزماتها الأخيرة في مطلع ثمانينيات السادات) . وكان فصل قاض واحد مقدمة لمذبحة القضاء (أيام عبد الناصر) .

يضاف إلى ذلك ، أخيراً ، اصطدام أجيال التنوير بهزائم

الليبرالية المصرية ، وتراجعها في الثلاثينيات والأربعينيات ، بسبب الأزمات الاقتصادية ، وضعف التجربة السياسية المزقة بين القصر والاحتلال البريطاني .

ومن المؤكد أن ذلك كله كان يعرقل مسار حركة التنوير ، ويؤسس شروطا خارجية معادية ، تكبح جماحها ، وتقيد انطلاقها ، على نحو بدأ معه التنويريين كما لو كانوا قد أخذوا في التراجع منذ الثلاثينيات ، واستجابوا إلى ضغط المؤسسات التقليدية ، منذ توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، فأخذ هيكل يكتب عن « حياة محمد » ، وتحول العقائد من « ترجمة شيطان » إلى العبقريات الإسلامية ، وركزه حسين على هامش السيرة النبوية ، كما لو كانوا حريصين على إثبات إسلامهم إزاء مناخ معاد ، يشكك في معتقداتهم ، وذلك في سياق غير بعيد عن السياق الذي دفع طه حسين إلى الكتابة الرمزية (الأليغورية) مراوغة للقيد السياسي المفروض من الخارج .

ومع ذلك فإن حركة التنوير ظلت مستمرة ، وظل اندفاعها متصلا . ولم يتوقف بحثها عن أدوات جديدة ، وارتياك آفاق واعدة . وقبل الثلاثينيات ، وجد على عهد الرافق طه حسين من دافع عنهما . وتكاثفت طلائع التنوير كلها لحماية حق الفكر ، في التعبير عن أفكاره . واستقال لطفي السيد رئيس الجامعة المصرية في أوائل الثلاثينيات ، احتجاجا على نقل أستاذ واحد ففسب من أساتذتها ، واحتضن الولد (الممثل الشرعى للأمة في ذلك الزمان) الأستاذ المطرود طه حسين ، وفتح له مصطفى النحاس جرائد الوفد ومجلاته ليكتب فيها ، ويغذو عميدا للأدب العربي كله بعد أن كان عميدا لكلية واحدة ، ويحاضِر في كل مكان بعد أن كان يحاضِر في مدرجات الجامعة وحدها ، ولا يتوقف عن مهاجمة

الوزارة التي طردته ، دون أن تستطيع له هذه الوزارة شيئا ، ولا يكف عن الهجوم على وزير التقاليد محمد حلمي عيسى باشا الذي أغلق معهد التمثيل وعارض اندفاعه التنوير . ولم تنقش ثلاث سنوات إلا وقد سقطت الوزارة التي أخرجت طه حسين من الجامعة ، وذهب الوزير الذي أصدر القرار إلى غياهب النسيان . وعاد طه حسين إلى جامعته محمولا على أكتاف طلابه . يستعد لدخول معركة الكبرى ، معركة مستقبل الثقافة في مصر كلها ، حيث يبشر بالعدالة في توزيع المعرفة ، في موازاة العدالة في توزيع فائض الثروة على « المعذنين في الأرض » ليجعل العلم والثقافة كالماء والهواء حقا لكل مواطن ، بغض النظر عن وضعه الطبقي أو معتقده الفكري أو الديني ، فقد أدرك طه حسين أنه لا تنوير حقيقيا إلا بعد محو الأمية عن الشعب كله ، ولا عدل حقيقيا إلا بأن يصرف المستظلمون بشجرة النبؤس حقيقية « جنة الشوك » التي يعيشون فيها ، ولا استقلال حقيقيا إلا بمشروع ثقافي شامل تستند إليه الأمة كلها في تطلمعها إلى المستقبل . ومن هنا كان كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » الثمرة الأخيرة لمشروعات التنوير .

وإن جهد مواز لجهد طه حسين ، ظل دماء التفسير العلمي للكون والمتأثرين بالداروينية والرياضيات الحديثة والتجريبية يواصلون كتاباتهم . واتصل التجريب في الآداب والفنون - وظلت الطليعية مستمرة في الفكر والإبداع . وتفاعلت أفكار التنوير مع الأفكار المازنية ، في صيغها الليبرالية ، أو المناقضة . وظل الحوار متصلا بين الأجيال المتعاقبة ، والاتجاهات المتغايرة إلى أن انقطع الحوار كله ، وتحول مجراه في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وظهر دولة المشروع القومي بأحلامها من الحرية والوحدة والاشتراكية .

وتحقق كل الأمانى ، ويتيح الإجابة عن السؤال الذى يقول :

« كم مرة دخل المهادون الاحرار بنك الحرية (السجن) واخرجوا للصراف (وزير الداخلية) صكاً عزيزاً يحفظونه فى حافظتهم عن ظهر قلب (المادة كذا من الدستور) فهو الصراف كتليه وقال : هذا شيك بلا رصيد .. هذه قصاصة ورق ؟ »

وإذا كان محمد منور قد أجبر على أن يترك تاريخه السياسى ، الوفدى ، ويتبنى أحلامه البرلمانية ، بعد أن وضع فى القوائم السوداء ، فإن لويس عوض سرعان ما وجد الإجابة عن سؤاله ، خصوصاً بعد أن اكتشف أن الشيك الذى يملكه بلا رصيد هو الآخر ، فاضطر إلى مغادرة جريدة « الجمهورية » التى كان يكتب فيها ، بعد أحداث الخامس والعشرين من مارس ١٩٥٤ ، وسرعان ما لحقه قرار الطرد من الجامعة ، فأصبح بلا عمل . وفارق منصبه رئيساً لقسم اللغة الإنجليزية ، فى كلية الآداب جامعة القاهرة ، الكلية التى أوى لها بكل ما يملك من كتب وتسجيلات ووثائق بعد وفاته ، رغم أنه لم يعد إليها منذ أن صدر قرار طرده منها . وكان ذلك ، حين أصدر مجلس قيادة الثورة (العسكرية) قراراً بفصل نحو خمسين أستاذاً ومدرساً من الجامعة المصرية ، فى التاسع عشر من سبتمبر ١٩٥٤ ، فى قائمة واحدة ، ضمت لويس عوض وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعبد المنعم الشرقاوى وفوزى منصور وعبد المنعم خيرى وغيرهم من الذين كان فصلهم تاديباً لغيرهم . وقد صدق مجلس الوزراء (المدنى ؟) على القرار فى الحادى والعشرين من سبتمبر ١٩٥٤ ، أى بعد يومين من اتخاذ مجلس قيادة الثورة قراره التاريخى .

وكانت أزمة الديمقراطية التى تجرت فى بداية ثورة يوليو (مارس ١٩٥٤) مؤشراً على التحول من مشروع الحلم الليبرالى ، إلى تطبيق واقع الدولة التسلطية للمشروع القومى ، ومن ثم الانتقال من صيغة التعدد إلى صيغة الوحدة ، ومن مبدأ الاختلاف إلى مبدأ الإجماع الذى اقترحه « فلسفة الثورة » فى بابكرها ، حين أكد عبد الناصر أن « الثورة السياسية تتطلب لنجاحها وحدة جميع عناصر الأمة » ، « حين فهمت هذه « الوحدة بوصفها نقيضاً للتعدد والتنوع والاختلاف ، إلغاء للصراع والحوار ، دعماً للصوت الواحد الذى تنطقه النخبة العسكرية الحاكمة ، بوصفها المعبر الوحيد عن « وحدة جميع الأمة » .

وفى الانفراجة القصيرة للديمقراطية التى تخللت هذه الأزمة كان محمد منور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) يصوغ آماله فى الثورة الوليدة ، ويرجو لها أن تحقق أحلامه عن « الجمهورية الاشتراكية » وكان يؤكد (فيما كتبه فى جريدة الجمهورية ما بين فبراير ومارس ١٩٥٤) أن معنى « الجمهورية » يهدف تركيز السلطات بين يدى الشعب ، وأنه عن هذا الأصل تنفرع الكثير من المبادئ الديمقراطية ، وفى طليعتها إباحة جميع الحريات للمواطنين إلا ما تقضي ضرورة حماية تلك الحريات ذاتها وتوفيرها لجميع المواطنين ، كحظر استخدام العنف فى إملاء رأى ، وكان لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) يحلم بمعشوقته « السمراء والحمراء » (فى جريدة « الجمهورية » نفسها) ويقسم بحق العقل الذى يعقل كل شيء حتى نفسه ، بأن الشعب لابد أن ينال حقه المادية والمعنوية . ويبرهن ما أطلق عليه « الإنسانية الجديدة » التى تتجاوز كل النقيض ،

وبدأت المتتالية الصاعدة من تراجيديا فصل المثقفين من أعمالهم ، أو إلقاءهم في السجون أو تاديبيهم بالعقاب الذي مارسه الأزهر في الفترة نفسها على أحد أساتذته ، بعد أقل من عام على فصل أساتذة الجامعات المصرية ، وذلك حين اجتهد هذا الأستاذ اجتهدا خالف فيه إجماع غيره من مشايخ الأزهر ، فصدر القرار بمحاكمته وعقابه . واضطر طه حسين إلى أن يكتب عن « حق الخطأ » (في جريدة « الجمهورية » منذ السادس من يونيو ١٩٥٥) قائلا :

« لا بد أن يعود علماء المسلمين في الأزهر إلى قصد السبيل بعد أن جار بهم السلطان عنه ، واستحب فريق منهم هذا الجور في وقت من الأوقات . فليس لعلماء الإسلام حق أن يحاكموا مسلما أو يعاقبوه لأنه اجتهد رأييه فإخطأ أو أصاب ، ذلك أن الإسلام لا يعرف الاكليسروس . ولا يعرف هذه السلطة الدينية العليا التي يستأثر بها فريق من رجال الدين ، فيحكمون بإيمان هذا الرجل وكفر ذاك . وقد علن المسلمون قرونا قبل أن يوجد الأزهر الشريف ، فلم يعرفوا هيئة تحكم الناس على الاجتهاد في الرأي . وهم قد كرهوا من الخليفة المهدي تتبعه للزندقة ، وإسرافه في هذا التتبع ، وأخذ بعض الناس بالتشبيه . وقتله بالفتنة ، وهم كرهوا كذلك إسراف المأمون حين أراد أن يحمل الناس على الإيمان بخلق القرآن . وحين امتحن بذلك جماعة من أئمة المسلمين . »

هل كان طه حسين يتحدث عن « إدارة الأزهر وحدها في ذلك ؟ أم أنه جعل الحديث عنها إشارة إلى ما فعله

« مجلس قيادة الثورة » قبلها بالظهر معدودة ، حين فصل أساتذة الجامعة المؤيدين للديموقراطية في التاسع عشر من سبتمبر ١٩٥٤ ؟ أغلب الظن أن طه حسين الذي أجبر على الصمت ، إزاء قرارات سبتمبر ١٩٥٤ ، وجد فيما فعله الأزهر بأحد أساتذته مقتنفا للتعبير عما فعلته « الصفوة العسكرية الحاكمة » بالكثير من أبنائه وتلامذته . ويدعم هذا الظن أن تهمة « الخروج على الإجماع » واحدة في الحالين ، تصل ما يمكن تسميته بالأصولية ، العسكرية ، لمجلس قيادة الثورة بالأصولية الاعتقادية للمؤسسة الأزهرية ، فقد عاقب مجلس قيادة الثورة معارضيه الخارجين على « الإجماع » الذي حاول فرضه على كل طوائف الأمة ، وعاقبت المؤسسة الأزهرية « أساتذا خرج على « الإجماع » الذي حاول فرضه على كل مشايخها . والنتيجة الملازمة لهذا العقاب ، في الحالين ، هي القمع الذي يجعل من يقع عليه العقاب مثالا لغيره ، من الذين « قد تحدثهم نفوسهم بأن الله قد خلقهم أحرارا ووهبهم عقولا ، وأمرهم أن يفكروا ويتدبروا . ويميلوا عن تفكير لا عن محاكاة وتقليد »

ويزيد طه حسين هذه النتيجة المرتبطة بالقمع بيانا ، في حال الأزهر ، فيقول في مقال لاحق :

« وقد أصبح ذلك الأستاذ بالفعل نكالا لزملائه من رجال الأزهر ، فلن يحاول بعد اليوم واحد منهم أن يفكر أو أن يكتب أو أن ينشر رأيا في أمر من أمور الدين ، حتى يصيب لمحاكمة الأزهر وعقابه حسابا أي حساب . سيفكر الأزهريون إذن في سطوة الناس قبل أن يفكروا في سطوة الله ، وفي عقاب الناس وثوابهم قبل أن يفكروا في ثواب

الله وعقابه.... وكذلك يفرض التقليد على الأزهريين فرضاً ويفريهم خوف الفتنة بالتورط في الفتنة . وإى فتنة أضد نكرا وإليصح في حياة الناس اثر من أن يعتقد الإنسان أنه يرى الحق ثم يكتمه عن الناس . ومن أن يعتقد الإنسان أنه يرى الباطل ثم لا يحذر الناس منه ولا يصددهم عنه ، وإنما يضل بينهم وبين ما هم فيه غير حاصل بهواقب هذا التصدير في ذات الله والتفريط جنبه ، لا شيء إلا لأنه يخشى أن يقدم للمحاكمة أو يؤخذ بالعقاب .

ويعض طه حسين موضعاً أن هذا كله يقع في القرن العشرين ، ولعهد يعتقد فيه المصريون أنهم قد تخفوا من انقال الماضي وأبرزه ، وتصيروا من قيود الماضي وأغلاله ، ونهبوا لاستقبال حياة جديدة تقدر فيها كرامة الناس أفراداً وجماعات ، لا يحملون على غير ما يريدون ولا يعاقبون على الخطأ الذي لا يعاقب الله عليه . ويؤكد طه حسين أن خطر ذلك عظيم ، يتجاوز استاذ الأهرام والأمور الدينية إلى الأساتذة جميعاً ، والأمور المدنية ، وينتقل من الكبار إلى الشباب الذين لابد أن ينسرب القمع إلى أفئدتهم ويتعدى بهم إلى التقليد والحفاظة ، دون الاجتهاد وإعمال العقل ، والله لا يحب التقليد في أمور الدين ولا أمور الدنيا ، فيما يقول طه حسين ، لأنه جُل وعُر لم يمنع الناس عقولهم عيشاً ، ولم يكلفهم التدبر والتفكر إلا وهو يعلم أنهم بطبيعتهم معرضون للخطأ والصواب حين يتفكرون ويتدبرون . ويختم طه حسين مقاله بأن يتوجه إلى الحكومة بقوله :

للمصدقني الحكومة أن عليها للدين وللناس واجبا ، وإنها تسرف على نفسها

وعلى الناس إذا قصرت أو تأخرت في أداء هذا الواجب وهو أن تحمي الناس من المحاكمة على آرائهم في العلم والدين ، ومن عقابهم على الخطأ في العلم والدين أيضاً ، والمسبب أن الإشارة واضحة ، من حيث رد قمع المؤسسة الدينية (الأزهريّة) على قمع المؤسسات المدنية (العسكرية) في علاقة من علاقات المجاورة ، التي يسقط فيها كل طرف دلائله على ما يجاوره ، وذلك في فعل من أفعال الاحتجاج على القمع الذي أصبح لازماً من لوازم الدولة السلطانية .

— ٢ —

وما أقصد إليه بالدولة السلطانية لا يختلف عما قصد إليه خلدون النقيب في كتابه المتميز « المجتمع والدولة في الخليج والجزيرة العربية » ، ودراسته التأسيسية عن « الأصول الإجتماعية للدولة السلطانية في المشرق العربي » ، فالدولة السلطانية هي الشكل الحديث والمعاصر من الدولة المستبدة ، فهي الدولة التي تسعى إلى تحقيق الاحتكار الفعال لمصادر القوة والسلطة في المجتمع لصالح الطبقة أو النخبة الحاكمة . ولكن تتميز عن مثيلتها القديمة بثلاث خصائص جديدة . أولاها أن الدولة السلطانية تحقق احتكار السلطة عن طريق اختراق المجتمع المدني وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية ، تعمل بوصفها امتداداً لأجهزة الدولة . وثانيها أن هذه الدولة تخلق النظام الاقتصادي وتلحق بها ، سواء عن طريق التأميم أو توسيع القطاع العام والهيمنة البيروقراطية على الحياة الاقتصادية . ولم يفض ذلك إلى الاشتراكية كما يحلم البعض بل أقضى إلى رأسمالية الدولة التابعة التي قامت بالاستيلاء على الفئات الاجتماعية والفئات القوية بدل الرأسماليين الأفراد ، وعلى نحو

الثوري « أى النخبة العسكرية الحاكمة من ناحية و« المثقفين » من ناحية مقابلة ، إذ لم تنظر النخبة العسكرية إلى المثقفين بوصفهم مشاركين في صنع القرار ، منذ البداية ، بل بوصفهم خبراء فنيين (تكنوقراط) أو موظفين لا عمل لهم سوى القيام بما توكله إليهم « النخبة » التي تحتكر آليات السلطة وأجهزتها .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، والأمر كذلك ، أن تصطدم « قوة الدفع الثوري » بمجموعات المثقفين المعارضين لها ، منذ البداية ، وأن تقوم الأجهزة القمعية لهذه القوة بتنفيذ ما يتطلبه مبدأ « الإجماع » من عنف بالخارجين عليه ، تحقيقاً لتأكيد « السلطة » أو « احتكارها » من ناحية ، وإلغاء لمبدأ « الاختلاف » أو « التعدد » من ناحية ثانية . وبدأ الأمر بحل الأحزاب ومصادرة أموالها عام ١٩٥٣ ، وحظر نشاط الإخوان المسلمين عام ١٩٥٤ ، واعتقال المعارضين في موجات متعاقبة ، تخلت السنوات : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ١٩٦٥ ... إلخ . وفي هذه الموجات تماطت ضحايا القمع وشهدائه من الذين صدر عليهم الحكم بالإعدام ، أو الذين ماتوا نتيجة التعذيب في المعتقلات ، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، بعدالة قمعية لم تميز اتجاهها عن اتجاه ، وعنف قاهر لم يسبق له نظير في تاريخ الدولة المدنية الحديثة في مصر .

ولم يقتصر الأمر على ما قامت به « قوة الدفع الثوري » التي كانت وراء الدولة السلطانية الناصرية ، فقد تعدى ذلك إلى غيرها من الدول السلطانية التي انبثقت مع قتل الملك القومي ، والتحرر الوطني ، واتخذت صيغاً « بعثية » أو « ناصرية » ، أو صيغاً موازية لم تخل من معنى التسلط . وفي موازاة المد القومي ، وتحقق الأحلام القومية ، توّلد لدى مثقفي المشروع القومي نفسه شعور متناقض ، ينطوي على الرضى بما أنجزته دولة

خضعت معه هذه الدولة إلى تقلبات السوق الرأسمالي العالمي في أسباب معاشها وظلت طرفاً في علاقات اقتصادية وسياسية غير متكافئة مع دول العالم الكبرى . وثالثة هذه الخصائص أن شرعية نظام الحكم في الدولة السلطانية يقوم على استعمال العنف والإرهاب أكثر من الاعتماد على الشرعية التقليدية . ولذلك يقتدر النظام السياسي للدولة السلطانية بعدم وجود انتخابات لها معنى ، أو عدم وجود تنظيمات مستقلة عن الدولة ، وعدم وجود نوابات فاعلة ، أو إلغاء الدساتير أو تعليقها أو تأجيل العمل بها . وتجميد الحقوق المدنية أو تعليقها ، وتحويل نسبة عالية من الدخل القومي إلى الإنفاق على الأجهزة القمعية لهذه الدولة .

ويمكن أن نضيف إلى هذه الخصائص خاصية رابعة ، تتصل بإيديولوجيا هذه الدولة ، من حيث ما ترسخه في وعي من تتوجه إليهم برسائلها الأيديولوجية ، من تأكيد لمعنى « الإجماع » الذي يركز إلى ما تراه النخبة الحاكمة ، وإقرار معنى « اليقين » الملازم لآراء هذه النخبة ، وإلحاح على « مركزية القيادة » التي تدور حول شخص الزعيم الملهم ، والتضحية بمبادئ « الحرية » في سبيل قواعد « الوحدة » ، وتأسيس التراتب الهرمي بين القيادات والمؤسسات بوصفه الوجه الآخر للتراتب العسكري ، ومن ثم إلزام المرحوم بالطاعة المطلقة للرئيس ، في كل مستويات العلاقات الاجتماعية والسياسية ، بالمعنى الذي يؤسس « البطوريكية » في المجتمع كله .

هذه الخاصية الأخيرة ، من حيث علاقتها ببقية الخصائص ، هي التي أسهمت ، منذ البداية ، في صنع الأزمة التي ميزت علاقة ثورة يوليو بالمثقفين ، وأكدت توتر النقائص الذي عانى الامتزاج بين ما أسماه محمد حسنين هيكل (في كتابه « أزمة المثقفين » ١٩٦٦) « قوة الدفع

ولكنهما توعدان غير ملتصقين

ولكن الحقيقة أن « الاستاذ » غفل عما حاول أن يذكره به « الخلق » المتخفي وراء قناع الراوى في « صحح النوم » ، وكل الانتعة المائطة ، وظلت « قوة الدفع النورى » في مسارها الذى ناقض هدفها ، وسلبها طاقاتها ، وصدم التنوير ، وحال دون اندفاعه الطبيعى إلى مصبه الذى قصد إليه منذ بدايته .

- ٣ -

وعندئذ ، بدأت محنة التنوير ، وبخل زمن انحساره ، وبدأ كما لو كان يتخذ مسارا هابطا ، استجابة إلى ما وقع في محيطه الخارجى ، حين استبدل الصوت الواحد بالأصوات المتعددة ، ولغة الاتهام بلغة الحوار ، وأهل الثقة بأهل الخبرة ، والضابط بالعالم ، والزعيم الأودع بالمفكرين ، والمهيّب الركن بالمنظرين ، والفرد بمجموع الأمة ، والحزب الواحد بالأحزاب المتعددة ، والأحكام العرفية بالأحكام الدستورية ، والقاضى العسكرى بالقاضى الطبيعى والشواشى السرية بالاختلاف المعلن . وبدأت ، منذ أزمة مارس ١٩٥٤ ، ماثرة القرارات التاريخية التى طردت العشرات من أساتذة الجامعة المصرية ، فلم يتحرك رؤساء الجامعات (المعينون بقرار) ، أو يتذكروا ما فعله سلفهم الجليل لطفى السيد ، ودون أن تتحج مجالس الكليات ، أو يكتب أعضاؤها معبرين عن آرائهم . وهى القرارات نفسها التى طردت كتاب الصحافة من صحفهم ، والقضاة من مناصبهم ، والكتاب من وظائفهم ، دون أن يجزئ أحد على الاحتجاج ، وأغلقت الصحف والمجلات المعارضة ، وحجرت حرية اصدار الصحافة إلا على من يملك السلطة ، وألقت في المعتقلات بالبدعين والمفكرين من كل الاتجاهات ، فأصبحت أبوابها مفتوحة كالجرح الذى لا يلتئم في صدر الأمة ، والعنف

المشروع من تحرير للوطن ، وعلى السخبط بسبب ما لم تحققه من تحرير للمواطن . أما مثقفو الاتجاهات المخيرة فقد أجبروا على الصمت ، أو الكتابة الرمزية التى هى نوع آخر من الصمت . ولم ينج أحد من الاعتقال أو الإيقاف أو الفصل التعسفى ، أو غير ذلك من أشكال القمع الذى تعددت هياته .

وارتفع مدّ الكتابة الرمزية لراوة أشكال القمع ، فلابد للمصدر أن ينفث ، منذ أن كتب يحيى حلى « صحح النوم » ، ليحذر من سطوة « الاستاذ » ، ويكتب صلاح عبد الصبور عن عودة ذى الوجه الكتيبى ، بعد أزمة الديمقراطية الأولى عام ١٩٥٤ . وأخذت مؤسسات الإبداع الفكرى والفنى تحمل في سياق مختلف ، بعد أن اخترقتها الدولة بإعادة تنظيمها واحتكارها بالكامل ، وذلك لينتقل مبدأ « الإجهاد » من « قوة الدفع الثورية » إلى مختلف قوى الفكر ، ومن مؤسسة السلطة إلى مؤسسات العلم والثقافة والتعليم والإعلام ، فدخل الفكر والعلم والثقافة والإبداع مرحلة مغايرة . وأصبح على الجميع أن ينصاعوا إلى « الاستاذ » الذى رمز إليه « يحيى حلى » ، في « صحح النوم » ، والذي تنتهى به الرواية ، وعريق مهيبا ، صامتا « ولغة الجذدى الصلرم » ويمد يده إلى الراوى قائلا : « إني انتظر منك أن تقوم بواجبك » ، وذلك بعد أن فاجأ الاستاذ هذا الراوى بقوله :

« ستذكرنى - وهل أنا غافل ١٩ -
بالتسامح والانتباه لحقوق الفرد كبشر
حتى قبل أن يكون حجرا مسخرا في بناء
المجتمع ، والتفريق بين إيمانك بأن رايك
صواب ، وبين إيمانك بأنه كل الصواب ،
وإن الإخلاص وصواب الرأى توعدان

مشروع كالمسيح المسلط ، يفضى إلى الموت الفعلي أو الخوف ، فيغدو الوطن الجمر سجنا يتهدد الجميع بإلتهام المنسرب في الهواء .

ولا يستلخ أحد أن ينفي الإيجابيات الكبرى التي حققها دولة المشروع القومي في جرائنها التي ارتبطت بتحقيق استقلال الوطن من الاستعمار التقليدي ، وتحرير الفلاح من ظلم الملاك الكبار والعمل على « تدويب » (٩) الفوارق بين الطبقات ، وتطوير البنية الأساسية للمجتمع الحديث ، وتوسيع القطاع العام ، وتأميم الرأسمال الأجنبي ، ومجانية التعليم ، ونشر الجامعات ، وتطوير أجهزة الثقافة ، ورفع مستوى العمال .. الخ . ولكن العمل على تجسيد حلمي « الوحدة » و « الاشتراكية » في غيبة « الحرية » وإد حلم الوحدة منذ ابتدائه ، ومسح الاشتراكية إلى « رأسمالية دولة » ، وجعل من دولة المشروع القومي نفسها دولة تسلطية ، يتحرك القمع من داخل بنيتها ، وينطلق من صميم عناصرها التكوينية .

ولم يتوقف الأمر على ما ولدت هذه الدولة من قمع ، أو مارسته من عنف ، على المواطنين الذين تحولوا إلى رهايا ، فإن هذا القمع ، بدوره ، عكس بنيت الطبقية على وحي مؤيدي دولة المشروع القومي ومعارضيهما على السواء . وبدا الأمر كما لو كان القمع يعكس على من يقع عليه ، فيتمتله ليقدر بعض تكوينه ، ويصدر منه كما لو كان بعض طبيعه . وفي الوقت نفسه ، يعيد القمع إنتاج القمع ويبسطه على نفسه ، ويطلقه على غيره ، بالمعنى الذي يتحمل بالمقهور إلى قاص ، وبالفعل إلى فاعل ، في تراجمها الإخوة الأعداء من المقتولين القتل . وقد عبر أحد أبطال يوسف إدريس عن الحال الأولى تعبيراً دالاً ، حين قال الراوي (في « العسكري الأسود » ١٩٦٦) :

وملأنا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح في

جعل كل منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه .
فيقوم هو بإسكانها وإخضاعها للامر الواقع
الرهيبة !

وكان ذلك في العام نفسه الذي قال فيه صلاح عبد الصبور (في « الظل والصليب ») :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
ورعوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسب راسك
فتحسب راسك .

وكان ذلك ، أيضا ، في العام الذي كانت فيه المعتلات لازالت مغلفة على من فيها ، ولم يكن يتدرب خارجها سوى خطاب واحد متكرر الرجوع ، يؤكد أصداء « أصولية » الخطاب التي تحولت إلى عنصر تكويني ملازم لكل أنواع الخطاب السائد في دولة المشروع القومي . يستوى في ذلك خطاب الدولة ، بخطاب المجموعات المتضامنة أو الموازية التي انعكس عليها القمع ، فتشربته وتمتله ، وأعدت إنتاجه ، وشع منها على غيرها ، فانطوت علاقات انتاج الضطاب على كل ما يؤد « الأصولية » .

وتقوم هذه « الأصولية » على أن لكل منظومات المعرفة السياسية والاجتماعية والفكرية أصل واحد ، تنطلق منه كما تنطلق المنظومات من علتها المنحد ، ليعكس كل منطق الملامح المائتة لعلته ، بالقدر الذي يتشابه مع بقية المنظومات في البنية والوظيفة ، ما ظلت كلها راجعة إلى العلة نفسها . وتحرك كل المنظومات في اتجاه واحد ، في حركة محددة سلفا ، من المرسل الواحد الأحد الذي يشبه العلة الأولى في يقينية معرفته إلى المستقبلين المتعدين الذين لا بد أن يتلقوا الرسالة بالتصديق والقبول

تبريم ولاية الجور نصراً على البعد
وهيهات يلقى النصر غير مصيب
وكيف يروم النصر من كان خلفه
سهام دعاء من قسى القلب
وتزايدت محنة التنوير بما انطوى عليه المشروع
القوى من وعى متجربس للأنا في علاقتها بالآخر الأجنبي ،
وهو وعى توتر ما بين نقىض البحث عن خصوصية في
جانب والاتغلق على نزعة عرقية في جانب آخر . وبدل
المضى لى البراج الإنسانى الذى يقضى إليه التنوير
بالضرورة ، أو الانتماء إلى « الوحدة العقلية للنجنس
البشرى » التى أكدها جيل طه حسين وأسأذته وتلازمته
على السواء ، كان الإلحاح على ما يؤكد « الهوية
القومية » أو « وحدة الثقافة القومية » ، بحثاً عن
وحدة أخلاقية البعد (مونولوجية) لا تعرف الحوار
أو التنوع أو التباين أو التكافؤ بين الأطراف ، بل الصوت
الذى ينطقه الزعيم الواحد ، أو تجلياته الصغرى فى كل
مجالات الخطاب ومستوياته ، فى العاصمة الواحدة
أو المركز الذى لابد أن تدور فى فلكه كل الأطراف ، ويتحرك
فيه الخطاب حركة أحادية الاتجاه : أفقياً من الواحد إلى
المجموع ، ورأسياً من الأعلى إلى الأدنى .
وقد أضاعفت هذه الحركة إلى القمع حفسوراً أوسع ،
يمتد من المحيط إلى الخليج . وإزم عنها خطاب مؤسد ،
يؤمى إلى وطن عربى واحد ، شعب عربى واحد ، جيش
عربى واحد ، فكر عربى واحد ، إبداع عربى واحد ، زعيم
عربى واحد . وقد انسرربت آليات هذا الخطاب إلى علاقة
الثقافة القومية بالثقافة الإنسانية ، فانكمسر الحلم
التنويرى الذى ظل طه حسين يحلم به ، حتى فى عصر
الدولة القومية ، عندما كتب :

على الأمة العربية عامة والأمة المصرية

والإذعان . ولإذ تتحرك للنطوقات حركة أحادية الاتجاه من
مرسئها إلى مستقبلها ، فإن العلاقة بين المرسل والمستقبل
علاقة أعلى يادنى ، أو علاقة إملاء وترجيح لا علاقة حوار
أو بحث مشترك ، فالرسالة التى يؤدبها المنطوق ، فى
حركته من المرسل الأعلى إلى المستقبل الأدنى ، رسالة
معرفة منهجرة ، مكتملة سلفاً ، سابقة الصنع ، أحادية
المعنى ، لا إسهام لمن يستقبلها فى صنعها ، ولا قدرة له
على تغييرها . ولأنها رسالة تنطوى على يقينية ثبوتية ،
وتسقط يقينيتها على من ينطقها ، فإن تردد من ينطقها فى
الاستجابة إلى معناها ، أو تشككه فى مدى سلامة
رسالتها ، لا يعنى سوى المعصية التى تسم صاحبها
بخيانة العهد ، أو الانحراف عن الحقيقة التى يحتكرها
من يرسل الرسالة .

وبقدر ما تستبعد هذه « الأصوية » منطق الحوار فى
الممارسات الخطابية ، وتبثب الصواب والحق والحقيقة فى
جانب المرسل دائماً ، فإنها تؤسس عتب الممارسة
الخطابية ، فى التعامل مع المستقبل الذى يظل مهتدا
بسياف الاتهام فى حال السؤال ، ووصمة الخيانة والعمالة
والعداء للقومية فى حال المخالفة . وذلك فى الآلية نفسها
التي يعيد بها المستقبل إنتاج عتب الممارسة الخطابية ،
فيمارسها على غيره ، بدوره ، بالمعنى الذى يكرهه العلول
صفات العلة التى حدثت هويته .

وفى سياق هذا العنف المنعكس الذى يقلب المنفعل به
إلى فاعل له ، واجه التنوير محتنه الكبرى التى لم يواجه
لبثها ، منذ أن ترجم « فاعلة الطهطاوى عام ١٨٣٠
« الشرطة » La Sharpe الفرنسية ليؤكد أن الحرية
والعدل من أسباب تدمير الممالك وراحة العباد . وينظم فى
ذلك ما يبدو كأنه نبوءة متكررة على ما وقع ، سرات ، فى
حوالى قرن من الزمان ، خصوصاً حين قال :

— ٤ —

وكان نتيجة القمع الذي انتجته الدولة التسلطية أن انقلبت بنية الثقافة إلى بنية أحادية الجانب لا تعرف الحوار ، ولا الصراع بين الأفكار ، ولا التفاعل بين الاتجاهات والتيارات . وغابت الممارك الفكرية الكبرى التي دارت في المراحل السابقة ، بين الأفندي التنويري والشيخ المستنير ، أو بين دعاة التنوير أنفسهم ، واختفت المناظرات بين ممثلي التيارات المختلفة . وأسهم احتكار الدولة لأجهزة الإعلام ، ومؤسسات الثقافة ، بعد تأميم الصحافة ودور النشر ، في تغليب الرأي الواحد على الآراء المخالفة . وانسربت لغة الاتهام ، والشواحية ، والاستعانة بالسلطة أو استدعائها على الأطراف المقابلة ، فيما كان يمكن أن يكون بداية للحوار أو التفاعل بين الأفكار . وغدا يروى اتجاه بعينه ، أو عدم بروزه ، في الحياة الثقافية ، مرتبطا برضا الدولة أو عدم رضاها عن هذا الاتجاه . وتقلب المثقفون ما بين حالي الرضا والسخط : من زلزلة المعتقل إلى مقاعد مجالس إدارات المؤسسات الإعلامية والثقافية والعكس ، أو من نعمة الكتابة والنشر في الصحف والمجلات إلى جميع الحرمان بالمنع من النشر أو الفصل من العمل .

وعرفت الثقافة المصرية الهجرات الجماعية للمثقفين من كل الاتجاهات ، لأول مرة ، منذ أعقاب الأزمة الأولى للديمقراطية عام ١٩٤٥ . وبعد أن كانت الثقافة المصرية تستضيف اللاتنيين بها ، من مختلف الاقطار العربية ، غدت الاقلام المصرية في هجرة (دائمة) ، وصلت إلى ذروتها في المرحلة الساداتية . وكما انتقل مركز النشر من القاهرة إلى بيروت ، فيما قال طه حسين نفسه في منتصف الخمسينيات أخذت الاقلام في الهجرة إلى خارج الوطن ، حتى لو بقيت داخله . وتبع ذلك هجرة العقول التي

خاصة .. أن تكون أمة انسانية بأوسع معاني هذه الكلمة وأعماقها ، فتأخذ من الإنسانية كلها وتعطي الإنسانية كلها . وتؤدي بذلك ما فرض عليها من الحق فتصبح مؤثرة في غيرها ومتأثرة بغيرها .

وضاع التنوير في شركاء الثنائيات المتضادة التي نستجها الأجهزة الأيديولوجية للدولة التسلطية للمشروع القومي ، والتي لم تنفك تناقضاتها بمجاورة « الأصالة والمعاصرة » التي ترددت طويلا على السنة الكتاب ، فاستغرقتنا تقاليد الأنا / الآخر ، والشرق / الغرب ، والوطني / الإنساني ، والقومي / الليبرالي ، والاشتراكي / الرأسمالي ، وأهل الثقة / أهل الخبرة ، والرأي / الرأي الآخر ، والوحدة / التنوع ، والمركز / الأطراف . واقترب تقبل الطرف الأول من كل هذه الثنائيات بالتضاد للحمى مع الطرف الثاني الذي يراجه نقيضه ، أو يعاديه العداء الواقع بين الشعب / أعداء الشعب . وذلك في سياق أحال قوى الشعب إلى أعداء للشعب ، فلم يبق من الدولة إلا عمال السلطان الذين طاردها الصدق من القلب ، فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب ، فيما قال الفقي مهران (قناع عبد الرحمن الشراوى عام ١٩٦٥) الذي أكمل رسالته إلى السلطان بقوله :

وهذا كله من حصاد الخوف ... هذا الخوف منك يجعل النفس كأعواء تردد

كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء .

إن هذا الخوف منك .. هو لن يهدم غيرك .

فاعترض صارخ من يجبك

لهو خير ألف مرة ، من رضا كاذم غيظ يرهبك .

وكان ذلك قبل عام ونصف تحريبا من كرامة العام السابع والستين .

تصاعدت معدلاتها بعد كارثة ١٩٦٧ ووصلت إلى ذروتها في المرحلة الساداتية . وكان في ذلك ما أدى إلى أن تنقد « المجلة » الثقافية المصرية « والكتيب » مكانتهما التقليدية ، فتركها كل منهما إلى ما زلحهما من مجالات وكتب أخرى من خارج الوطن . وشيئا فشيئا تحول المثقف المصري إلى مثقف مغترب في المكان مرتحل كعمال الترحيل الذين ينتقلون من مكان إلى آخر ، في هجرات موسمية ، مؤقتة أو دائمة ، سعيا وراء رزق أفضل ، أو منبر أكثر تحملا .

وبدا المشهد كما لو كانت الأجهزة التعليمية والتثقيفية (من بين الأجهزة الإيديولوجية للدولة) عاجزة عن أن تقوم بتنشئة مثقف تنويري ، عقلاني ، أو حتى إعادة إنتاج تنوير الماضي ، أو التواصل معه بوصفه نقطة ابتداء ، خصوصا بعد أن أسقطت الأجهزة الإيديولوجية للدولة طابعها الانقلابي على « التاريخ » ، وأغرقت التاريخ القومي للاستنارة في بحور النسيان ، وصورت التاريخ للشباب كما لو كان كل شيء موجب قد بدأ مع صباح الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ الذي أصبح فجر العالم السعيد للأجيال الجديدة ، فخرجت هذه الأجيال منفصلة عن تراثها التنويري ، ملتصقة بإحاطتها القمعية ، مستجيبة إلى إجهتها التي تثبت خطابها الأصولي .

ورغم ذلك ، قام الجيل السابق على الثالث والعشرين من يوليو بحمل ما استطاع من عبء ، وساعده على ذلك الجيل الذي بدأ في الكتابة مع مطلع الخمسينيات . ولكن مما يلفت الانتباه أن هذا الجيل وذاك أخذوا يتوغلان شيئا فشيئا ، في التعبير الرمزي الذي غدا بديلا عن الصمت . هكذا ، انتقل توفيق الحكيم من « أهل الكهف » إلى « السلطان الحائر » . وانتقل « نجيب محفوظ » من نقد المجتمع القديم إلى رمزيات (الجيوجوريات) العهد

الجديد ، ابتداء من « أولاد حارتنا » التي لا تفلت تسامح « الجبلاني » لحظة إلى « اللصوص والكلاب » ، و « السمان والخريف » و « ثورثة فوق النيل » ... إلخ . وانتقل يوسف إدريس من حلم البطل الشعبي في « قصة حب » والبرتوبيا المبهجة للصعود فرحات في « جمهورية فرحات » إلى التمرد القائم في « قصة ذئ الصوت النحيل » والقدرة المتشائمة في « الفواخير » والعبيدة في « المهزلة الأرضية » وعنف القمع في « المخططين » ، وذلك في موازاة « العملية الكبرى » وغيرها من الاليجوريات . وانتقل صلاح عبد الصبور من حيلاني وعود « إلى « عودة ذئ الوجه الكليل (المنشورة) المنشرة (يونيو ١٩٥٤) صاحب « الأنف المقوس » و « المشية النهائية » ، وذلك قبل عشر سنوات على الأقل من « مأساة الصلاح » و « مسافر ليل » ، وقبل أن يصل إلى « بعد أن يموت الملك » . وأخيرا ، انتقل أحمد عبد المعطي حجازي من « أغنية الاتحاد الاشتراكي العربي » إلى « مرثية للعمر الجميل » بعد أن أدرك ، متأخرا ، أنه لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة :

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض في الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير .

وبل الأمر نفسه عن الفريد فرج و ميخائيل رومان ومحمود دياب وعلى سالم وغيرهم كثير . فبالايات للانتباه أن مستويات الرمزية في الأدب العربي ، في مصر ، كما كانت في الأدب العربي قديما ، تسير في تناسب طردي مع ارتفاع معدلات القمع الذي مارسه الدولة على المواطنين . وعندما انتهى الأمر بهذه النولة إلى كارثة ١٩٦٧ أزوجت « السرميزية »

و« العبقئية » ، وانسريت كلتاهما في الانتاج الأدبي للأجيال الجديدة التي بدأت الكتابة مهووسة بما حدث في العلم السابع والستين ، وقبل أن يكتب ابواهم عبد المجيد روايته الأولى « في الصيف السابع والستين » .

وعندما يتأمل المرء استجابة الأدب إلى قمع الدولة التسلطية للمشروع القومي ، في مصر ، لن يجد علاقة تناسب طردي بين هيمنة الرمز وتساعد القمع فحسب بل يجد أن المؤسسة الأدبية الهامشية ، المعارضة ، كانت تستجيب استجابة التمرد الذي يستفز الطغاة المبدعة ، ويدفعها إلى التحدى ، فتراوغ القمع بالرمز ، لتوصل رسائلها المضادة إلى المتلقين ، في خطاب أدبي هامشي ، هيمن على مدلولاته دال الحرية . وإذا كانت الأعمال الأدبية الرمزية قد تحولت إلى أشكال من المقاومة الإبداعية ، فإن هذه الأعمال حاولت تدمير أسطورة « التسلط » بأسطورة الإبداع ، في المجال الأدبي المحدود ، الهامشي ، الذي تحركت فيه ، فطلعت عن عنف الدوائر التسلطية برائته ، وقامت بتعريفه في مزايا الكتابة . وما لبثت هذه الأعمال أن استطلت ضعف القبضة الصديقية لهذه الدولة ، في أعقاب كارثة العام السابع والستين ، والانفراجة التي صاحبت بداية المرحلة الساداتية ، فقامت بتحويل القمع الذي مورس على مبدعيها إلى موضوع لها ، وجعلت من فاعلي القمع مفعولات لإبداعها فأصبح « السجن » و « المسجون » و « أجهزة القمع » في المحتل السياسي و« المبلعث » وعمليات التعذيب موضوعا تجذب إليه الكتابة كما تجذب الفراشات إلى النار . وأصبح رجل الأمن : « المخبر » و « كبير المباحين » و« العسس » و« السجنان » ... الخ مفعولات الكتابة ، يناوشها الإبداع ليدين فعلها ، وتسمرها اللغة في الذاكرة تحفر فعلها في التاريخ ، حتى

لا يتكرر . وذلك في سياق انتج أمثال « الزيني بركات » لجمال الغيطاني ، ودفع أمل دنقل إلى أن يكتب صلاته التي تقول :

أبنا الذي في المبلعث . نحن رعايك . بيق
لك الجبروت . وبيق لنا الملكوت . وبيق لمن
تحرس الرهيبوت .

وفي هذا السياق نفسه ، تحولت « السيرة الذاتية » من نوع أدبي يضع « الأنا » في مواجهة ما يعوق تطوعها إلى التقدم ، على نحو ما رأينا في « الأيام » لطله حسين إلى نوع أدبي يسترجع لحظات القمع التي لا تفلتها الذاكرة ، فيضع الأنا في مواجهة جلالها ، وتقدم السيرة الذاتية ذكريات مريية لما حدث « في معتقل أبو زعبل » (الهام سيف النصر) حيث تصادم « شيو عيون وناصريون » (فتحي عبيد القسح) وتُسارع رفض « الأقدام العارية » (طاهر عبد الحكيم) صوب « البوابة السوداء » (أحمد رائف) . وإذا توقف إيقاع الرقص اختلست الأصابع الدقائق لتكتب « رسائل الحب والحزن والثورة » (عبد العظيم أنيس) أو « رسائل سجين سياسي إلى حبيبته » (مصطفى طيه) أو « مذكرات في سجن النساء » (نوال السعداوي) أو تكتب هذه الأصابع عن « السجن » الذي أصبح « دمعين ووردة » (فريدة النقاش) .

ولكن إذا كان القمع قد فجر في الأدب طاقة التمرد ، وقدرات الزمن على المواجهة ، ومروعة « العبث » في التوصيل ، فإن الأمر لم يكن كذلك في « الفكر » ، فأسطورة الأدب يمكن أن تواجه أسطورة القمع ، بما تنطوي عليه من شعارات ديونيسية ، وفانتازيات أورفيه ، ومرواغات البجورية . ولكن عالم الفكر بما يلزمه من وضوح أبولوئي ، وحسم عقلاني ، أو تسازل

مباشر ، أو بحث هادئ ، لا يستطيع أن يبدع في علاقات القمع . فإبداع الفكر مرتبط بمناخ الحرية ، وإمكان المخالفة والمغايرة ، والخروج على القواعد الموضوعية ، ومن ثم تقبل طرح السؤال الذى يزئزل الإجماع ، ويعصف بالتراتب ، ويدمر احتكار المعرفة ، فالفكر فعل مناقض للقمع بالضرورة ، وحضور أحدهما نفى لحضور الآخر بداهه . ومن هنا ، ظل الإبداع الرمزي للأدب يتناسب تناسبا طرديا مع أطراد خطى الدولة التسلطية في القمع ، وظل الفكر يتناسب تناسبا عكسيا مع الأطراد نفسه .

وساعد على ذلك أن الجامعة ، المجال الحقيقي لإبداع الفكر ، قد اختزلتها الأجهزة القمعية للدولة التسلطية ، مع قرارات طرد الاساتذة ، ومع قوانين تنظيم الجامعات التى أسلمت زمامها إلى غيرها . وما بين طرد أكثر من خمسين أستاذًا عام ١٩٥٤ وأكثر من ستين أستاذًا عام ١٩٨١ ، تحولت الجامعة من مؤسسة مستقلة ، حرة ، من مؤسسات البحث العلمى ، إلى مؤسسة تابعة ، مدعنة ، تستجيب إلى أية إشارة من خارجها . ويتترجم التراتب القمعى في المجتمع إلى بطريكية عمرية في مجال المعرفة ، واحتكارات نفعية في مجال العلم ، ومجموعات تبريرية شارحة لقرارات الدولة في علاقاتها بالمواطنين . وحين نظرت هذه الجامعة إلى صناعى الاسئلة من أسانذتها باستراتيجية المستريبيين ، وإلى الخارجين على الإجماع بنظرة الاتهام ، وإلى تمرد الطلاب وقلقهم بعين النفور وقرار التائب ، تنكرت هذه الجامعة لماضيها ، ونسيت التقاليد التى زرعتها لطفي السيد ومله حسين ومصطفى عبد الرزاق واحمد امين ومصطفى مشرفة وغيرهم .

وعندما وجد « المفكر » نفسه عاريا من الحماية ، ووجد « الوعى الضدى » نفسه مقموعا ، داخل الجامعة

وخارجها ، وحيدا في حضرة الواحد - الجهاز القمعى للدولة ، توقف الفكر عن الإبداع ، وتنازل الوعى الضدى عن « ضديته » ، واستبدل بسوء عاقبتها أمان « الإذعان » ، واتجه الفكر إلى التبرير والمهادنة ، واتجه الوعى إلى الهجرة حيث المال أو الأمان . وجنح العقل المتصرد إلى الصمت عن الكلام ، الصمت بالمعنى الذى قصد إليه صلاح عبد الصبور ، حين قال :

اللفظ حجب
اللفظ منه

فإذا ركبت كلاما فوق كلام ،
من بينهما استولدت كلام .
لرايت الدنيا مولودا بشعا ،
وتمنيت الموت
لرجوك ،
الصمت ،
الصمت

والقلة القليلة التى تأتت على الصمت ، على اختلاف اتجاهاتها ، وظلت محافظة على ما انطوت عليه من « وعى ضدى » ، فرض عليها أن تقضى أجل سنن العمر وراء الاسوار ، في المعتقلات ، وتنقل من سجن الداخذل إلى سجن الخارج ، والعكس ، فلم تجد مجالا لتطوير أطروحاتها ، وتعميق فرضياتها ، وتأميل نظرياتها ، أو حتى متابعة الفكر العالمى في انقطاعاته المعرفية المتلاحقة .

ولم تكن النتيجة ضياع الوعى الذى تحدث عنه توفيق الحكيم في كتابه « عودة الوعى » بل « إخفاق النخبة الفكرية المصرية » الذى تحدث عنه عبد الله العروى ، مطالبا بتحليله دون تسامح ، وبلا تشف ، لأن الكارثة المصرية كارثة العرب جميعا ، فيما قال العروى في تقديم

الطبعة العربية لكتاب « الإيديولوجيا العربية
المعاصرة » التي صدرت بعد النكسة

— ٥ —

ولقد كتب عبد الله العروى مقدمة الترجمة العربية من كتابه في يوليو ١٩٧٠ ، بعد ثلاثة أعوام من « النكسة » وقبل شهر واحد من وقف إطلاق النار بين مصر وإسرائيل ، حسب خطة روجرز ، وقبل شهرين من أيلول الأسود ، وموت جمال عبد الناصر ، وبداية عهد السادات ، ومن ثم صعود ما أطلق عليه لطفى الخولى - ذات يوم - اسم « الساداتية » في مقابل « الناصرية » . وكانت التسمية الجديدة علامة على مرحلة أخرى من مراحل الدولة التسلطية التي استبدلت بشعار « الاشتراكية العربية » ، « الاشتراكية الديمقراطية » فأنتهى الأمر بها إلى إضاعة « الديمقراطية » بعد أن أضاعت الناصرية حلم الاشتراكية . ورغم أن « الساداتية » حاولت أن تعيد ترتيب الثنائيات الضدية للناصرية ، وتخرج من بعض استقطاباتها العدائية ، وتفتح على الآخر « الأمريكي » الذي وجدت لديه كل أوراق المستقبل ، فإنها ورثت عن « الناصرية » بنية الدولة التسلطية نفسها ، كما ورثت بنية التقابلات الثنائية نفسها ، تلك التقابلات التي ظلت تميز بين أهل الثقة وأهل الخيرة ، والرأى والرأى الآخر ، و « رب الأسرة » وبقية أفرادها على المستوى البطريركي نفسه .

ولقد عملت الابنية الجديدة ، بعد تعديل أصولها القديمة تعديلا كيبا فحسب ، على تشجيع « الإسلام السياسي » في مصر ، وغضت النظر عن تصاعد هيمنة خطابه ، في سياق العداء المشترك للناصرية . وإذا كان التصاعد الدال في استخدام « الحجاب » و « إعفاء

٦٢

الحلى علامة (سميوطيقية) على اتساع دائرة الاستجابة إلى هذا الخطاب ، منذ السبعينيات ، فإن في معاني « إعفاء الحلى معنى ماثلا لعنى الحجاب ، بما ينطوى عليه من دلالة « الستر » و « الوقاية » و « الإخفاء » و « التميز » ، أى كل ما يحول بين « الأنا » و « الغير » ، أو يحمي « الأنا » من حضور « الغير » . في علاقة تتضمن الاستجابة القبلية ، والتوجس المسبق . والمصادرة التي تتخوف من أى انفتاح على « الآخر » . أيا كان ما يندرج تحت مسماه . هذه الدلالة نفسها غير بعيدة عن المدلولات التي ينطقها خطاب الإسلام السياسي الذى لا يبعد كثيرا في أصوليته عن أصولية خطاب الدولة التسلطية ، والذى وجد ما يناسبه في « البترول اسلام » أو « اسلام النفط » الذى قامت بتصديره دول مجلس التعاون الخليجي التى غدت مؤثرة بوفرتها الدولارية ، خصوصا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتي حاولت أن تستبدل بمشروعها السياسي الاجتماعى الخاص المشروع القومى العالم ، أو - على الأقل - تستبعد خطره عليها ، في سياق أزمة اقتصادية طاحنة ، خلفتها دول المشروع القومى التسلطية لشموها العربية ، في مصر وغيرها من الاقطار الشرقية والغربية .

هكذا ، وصلتنا أصداء « اسلام النفط » الذى لا يجاوز منطق التأويل الحنبل لبعض الأصول الاعتقادية بما يحقق مصالح الدولة التسلطية (التقليدية) في الخليج ، والذى تألف مع أصولية « الإسلام السياسى » التى أخذت تتسع بقواعدها بعد أن توهم المشروع الساداتى أنها نصيره وأداته في القضاء على فلول التقدميين وشرانم القوميين وبقايا الناصريين ، فقضت رصاصاتها على رأس المشروع نفسه ، في مفتتح ميلودراما الرصاصات بدل الكلمات ، والضرب بالجانازير بدل

المواجهة بالحوار .

وقد تألف التأويل الأول لإسلام النفط مع التأويل الثاني للإسلام السياسي ، من حيث الهدف والآليات التنظيمية والإنساق الخطابية مع الأصولية الشيعية التي ارتفع إيقاع خطابها واتسع مجاله ، مع وصول الخميني إلى السلطة في إيران ، وتثبيت لركان « ولاية الفقيه » ، وعمل على تأسيس هذا التآلف تشابه البنية المركزية التي تقوم على « إمام معصوم » بالمعنى الشيعي (الإمامي) الذي لا يختلف كيفا عن الاتباع اللازم للفقيه النقل ، في معنى « التقليد » الحنبلي الأشعري ، وذلك في سياق يحول المواطنين إلى اتباع طائفتين ، مصدقين للفقيه ، أو للنخبة الدينية الجديدة (أمراء الجماعة) التي تزعم أن تأويلها هو التأويل الأوحد للدين ، وتطابق بين نصوصها التأويلية والنص الأول للإسلام ، إلى الدرجة التي تسقط تأويلها على الأصل ، كما لو كان صوتها صوته ، وتفسيرها شريعته ، ومصلحتها نواهيته .

وفي هذا السياق الجديد ساد خطاب التأويل الديني المتعدد الفاعلين والمتجهين . وأسهم في انتشاره السقوط المساوي المزدوج لدولة المشروع القومي التسلطية . واكتت سطوته ثروات النفط وبريق ذهب الأسود . ويقدّر ما استند هذا الخطاب ، في توسيع مجاله ، إلى الأصول الثقيلة المضادة للعدل ، في تراثنا ، فبين المجموعات المنتجة له أفاضت من تزايد نسبة الأمية في الكثير من أقطار الوطن العربي ، والازمات الاقتصادية المتصاعدة التي طحنت المواطن العربي ، ومناخ التغيير العالمي المتصارع الإيقاع الذي قلب النظريات الكبرى (القديمة 19) رأسا على عقب . وأخيرا نظرة الرعاية التي تنتظر بها « مؤسسات » الدول التسلطية إلى هذه المجموعات ، ما ظلت بعيدة عن الاصطدام بها . والواقع أن مؤسسات تلك الدول تتعامل

مع هذه المجموعات تعاملًا يتضمن قدرا لافتا من المخافة ، فهي تتعاملها في حَوْنٍ عندما تحتاج إليها ، وتقمعها في عنف عندما تشعر بخطرهما ، وتجرب خطابها بمثيله الذي ينطوي على الأصولية نفسها في كل الأحوال .

وإذا حاول مشروع الدولة الدينية ، الصاعد في هذه السنوات ، أن يجل محل دوله المشروع القومي ، أو دوله التسلطية تحديداً ، فإنه يستبدل بتسلطيتها تسلطيته وبآلياتها القمعية آلياته الإبراهيمية التي تلقى بالمعارضين جميعا في حمة « الجاهلية » التي لا تتباعد عن « تكفير » المخالفين من الزنادقة أو المبتدعة المحدثين . ويستبدل هذا المشروع بالهوية القومية التي تتسع لكل الأديان الهوية الإسلامية التي يبينها منتجو خطاب هذا المشروع على أحادية التأويل الديني ، فتجاوز هذه الهوية الوحيدة البعد معنى الشعور الوطني والانتماء القومي ، بل تعاديهما معادة النقيض لنقيضه . وتستبدل بمعنى الدولة المدنية الحديثة معنى الدولة الطائفية العرقية ، التي لا تعترف المساواة بين المواطنين أو الفصل بين السلطات ، والتي تقوم بقمع المخالفين لها في التأويل ، وتهميش المختلفين عنها في العقيدة . ويختفي الحوار ليحل محله الصوت الواحد الذي يمتد ألقيا من الفرد (الشيعي بدل الزعيم) إلى المجموع (الاتباع بدل المواطنين) ويمتد رأسيا من الأعلى ، حيث مصدر المعرفة المؤولة ، إلى الأدنى ، حيث الحوام (المستقلين) الذين يتلقون المعرفة المصرفة انتباهاً ويمارسونها تقليداً ، والذين لابد أن يستجيبوا بالتصديق والطاعة والإقواء في المعصية .

وإذا استبدل مشروع الدولة الدينية بتسلطية الدولة القومية تسلطيته الجديدة فإنه يستبدل بالتأويل المدني (العسكري) للقمع التأويل الديني ، فيؤسس العنف على سبيل مما يراه بمثابة « الشرع » ، ويستبدل بعذاب

والكلام ، و « الإبداع في مضار الأبدان » ، و « اللباب في فرضية النقاب » ، و « إجماع الصوامع عن علم الكلام » ، أو « ترجيح أساليب القرآن على أساليب يونان » ... إلخ ، تتفحص مؤلفات الكندي والفارابي وابن رشد ، فلا يعاد طبعها ، أو حتى يستكمل نشرها ، وتضيق كتب التوحيدى ، وتستطيع كتب ابن عربى ، وتحجب كتب فقهاء الإباضية والأزارقة وغيرهم من أسهموا في تراث المسلمين . ويقدو التراث القبطى المصرى ، كغيره من تراث غير المسلمين ، تراثا أجنبيا ، غريبا ، لا علاقة له بتراث هذه الأمة ، ولا يعرف عنه أبناؤها شيئا . وينطبق ذلك على التراث القنويرى ، كتب الطهطاوى وفرح أنطون وشبلى شميل واسماعيل مظهر ولطفى السيد ، وغيرهم من رموز الاستنارة في تاريخ هذه الأمة . وأبحث في المكتبات ، حولك ، وعند باعة الجرائد ، من كتب أمثال هؤلاء ، فلم تجد سوى كتب عن : « العلاج الرياضى للسحر والحس الشيطاني » و « عذاب القبر ونعيمه » .

وإذا ينتقل معنى الفرقة الناجية من المجموعة إلى المجتمع الواحد في مقابل غيره ، يتحول المجتمع كله إلى فرقة ناجية كبيرة في مواجهة المجتمعات الأخرى التي يسقطها التقابل في مهاوى الفرق الضالة ، أو تحول الأمة الإسلامية إلى فرقة ناجية كبرى في مواجهة الأمم الأخرى الضالة ، في العالم ، فتنتقل الإنسانية من منطق « وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا » (١٣ / الحجرات) إلى المنطق الذى صاغه الشافعى - فيما يروى السيوطى - بقوله : « ما جهل النفس ولا اختلفوا إلا لتركههم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس » . وعندئذ ، تتحول الأمة الإسلامية عن التاريخ ، وتتوقع الأمة (العربية ؟) في منطق الإبداع

المسجون للمعارضين في الحياة الدنيا للجنة الأبدية في جميعى الدنيا والأخرة . بعبارة أخرى ، يستبدل مشروع الدولة الدينية بالثنائيات الضدية لدولة المشروع القومى التسلطية ثنائيات مماثلة في البنية الوظيفية والآلية القمعية ، مضيفا عذاب الآخرة إلى عذاب الدنيا ، وذلك ليعمل بالاتباع على الإبداع ، وبالتقليد على التذكير ، والجواب القاطع على السؤال المطلق ، وبالتأويل الأبعد على تعدد التفاسير ، فينقسم المواطنون إلى فرقة ناجية في مواجهة فرق ضالة ، ومسلم (نقل) في مواجهة مسلم (عقل) ، أو مسلم في مواجهة غير المسلم ، على مستوى المجتمع نفسه ، فيختفى معنى المواطنة ، ويستبدل بالإخاء التبرص بين أبناء المجتمع الواحد . ويبدل أن يصبح الدين لله والوطن للجميع يصبح الوطن والدين جميعها لطفلة تحتكر معنى الدين ومصالح الوطن على السواء .

وعندئذ ، تختفى وحدة التراث القائم على التنوع بين الاتجاهات ، والتعدد في الأديان ، كما تختفى وحدة الأمة القائمة على توازن المصالح بين الطبقات ، وينقسم التراث ، بدوره ، إلى تراث مرضى عنه ، هو تراث الفرقة الإسلامية الناجية ، الأشعرية في الأغلب ، في مقابل تراثات الفرق الضالة من البدعة والزنادقة والضالين المضلين (في حالة المشروع النقلي ، السنّى) من الشيعة والمعتزلة والفلاسفة والأزارقة والإباضية ... إلخ . الفرقة الناجية هي التي طبع كتبها ، وبتناثر مطبوعاتها فوق الأرضة ومع باعة الجرائد .. والفرق الضالة تحجب كتبها ، كي لا يراها المسلم المحجور عليه في معرفته بقرائه ، إلى أن يطويها النسيان فلا يذكرها ذاكر . وإذا تنكس في معارض الكتب مطبوعات من مثل « فلبيس إبليس » و « صون المنطق والكلام عن فن المنطق

الذى هو الوجه الآخر من منطق التبعية .

وإذا يفضى تحقق مشروع الدولة الدينية السلطوية إلى تحول المجتمع الواحد إلى ساحة حرب بين جماعات تكفر بعضها بعضاً (وتتسلط عليها طائفة أو طبقة أو عشيرة أو أسرة ، تبرز مصالحها بالقوايل الدينية الذى ينتجه فقهاؤها الذين يذبون عن كراسيهم التى نصبوها للترؤس والتجارة بالدين ، فيما يصف أمثالهم الكندى فى رسالته التى يوضح فيها شرف صناعة الفلسفة الأولى لخليفته المعتصم بالله) فإنه يفضى إلى إلغاء معنى الدولة الحديثة ، فلا دستور ولا قانون ، ولا فكر ولا إبداع ولا تنوير ولا استشارة ، ولا حرية ولا عقلانية ، ولا سؤال ولا تفلسف ، ولا حرية بحث ولا استقلال جامعة ، ولا مساواة ولا فصل بين السلطات ، ولا ديموقراطية ولا معارضة ، لا شيء سوى الحاكمية من يدعيها لنفسه باحتكاره تأويل النصوص الدينية ، ويفرضها بأدوات القمع المادى وأساليب القمع الخطابى . وإذا تحقق ذلك

فقل على تراث التنوير السلام ، وعلى أحلام التقدم العفاء .

== ٦ ==

وتلك هى كبرى المحن التى يواجهها التنوير ، والتى لابد أن يتجاوزها بأن يواكب مشروعاً جديداً ، يفيد من كل أخطاء الماضى ، ويستوعب كل متغيرات الحاضر ، ويستشرف كل أحلام المستقبل . وتلك مهمة الجميع . وليست مهمة طائفة دون أخرى . وممركة الجميع بلا تراتب أو احتكار . وأولى خطوة فيها هى البداية برفض القمع واحتكار المعرفة ، والافتتاح بالحوار واحترام حق المخالفة ، فتلک أول درجة من درجات الصعود صوب المستقبل :

الزمن المطلق للإنسان لتحمل حبات الخصب
الصحريّة
وتفريقها فى أرحام حدائقنا الجرداء المخشومة
بالعلم .



همسة ونار



هنا ،

عند أول نار ، تبادرنى همسة من عيون تشد وثاقي ، وتمنحني
تعباً واحترافاً . أجمع في الحلم رغبة أن أتجول بين صفائز
غامضة . عند أول رمح يطاردني يتناقص جسمي .
اكابر في ميتة بين أزهار انثى ،! وأحفظ بعض صفاتي.



متى سأضيء دمي المتخثر ؟

كفان تلتقيان على رقصة من رؤى ، وبلاد تباعد ما بين كفين
في لحظات الشتاء ،

بلاد تفار من الهمس بين عيون وقلبين ، لكن وقت النبذ يصفق
في محفل الإشتهاء ، وثمة قلبان لا يتعبان من الهمس .
أنشى تراقب أنشى ، وبعض شفاه تحت خطاها إلى قبلات مؤجلة ،
فمتمى ساضئ دمي كي أجدد بعض رفاقي ؟



سيأخذني وقتها لمساء آخر .
وعند سماء لنا وجدنا سنرتب حافلة الأمنيات ونترك عند فروض
الحبة بعض العتاب .
سنبكي قليلاً على ندم لم نقله ، ونذهب في فائض الذكريات .



تري ، ما الذى يثقل الآن أحلامنا ؟
آه ؛ ياهمسة النار عند شتاء يحيرنى
ما الذى يتبقى لنا في بلاد تفار من الهمس ؟
يندلع الآن دمع الوداع ، فأبكي عليك ، وأبكي على ،
وأحمل بعضى على بعضه
وأرتب حافلة الأمنيات .

عن

لهيب السقا المستعر



أمرتني أن أقول : كذا .. كذا .. الحقيقة أنني عدت ..
فوق الجسر .. إليها
قال صديقه خاطر :
- ولو .. قل لها امترع بحمل الجثة والطفية والدماء ..
في الحقيقة أنت منحرف
حدث صديقه عن زوجة الراعي والذئابة وكف عن
الكلام .
لم يتكلم عن امرأة الراعي ، وما حدث له معها . واتفقا
على الهروب إلى الشفاشة البيضاء .
ترك صديقه إلى المطعم .
جاء له رجل الشارب المهيب بأعداد الملوخية في الطبق .
امتنصها مثلثداً .
ارتد إلى طريق العودة . مرّ فوق كوبري العبور .
عندما عاد إلى السطح كان يلتحم بفار صندوق السلم .
أول ما رآه (علي الريجيسير) قال .
- هزمني (حسين السقا) وعصابة المشاشين .

حضر صهد الحر . لم تلم منه فرقة المشاشين .
ظل (حسين السقا) يمشي : بطة تتهدى ...
دخان النارجيلة الهندى يتراقص منتشياً .. وسائد
الاسترخاء تتساند في كسل على سور سطح الدار . المدى في
الأيدي ، وعنق الزجاجات المهشمة .
فَر (حسين السقا) وفرقة المشاشين .
لم يقهقه (علي الريجيسير) عالياً . اتباع خرطوم ماء .
رطب به صهد البلاط المسلولق .
تصاعد دخان الشمس إلى سماء الرب في رحلة الفرار .
لم يتم (مصطفى حامد) حتى اليوم الخامس من
اشتداد الحريق رجل ممتنع حتى الحافة بالبخار المكتوم .
في الديوان علم أن رئيسه (منير المهديوي) وافق
الوزير على نقله من الديوان
في الثانية سار مع خاطر حتى محطة الافتراق .
قبل المحطة دخل من باب السرايين .
قال لصديقه :

مذعور أنا منه . فلنكتب بلاغاً إلى الحاكم ليحاكم (حسين السقا) أصبحت أراه في منامى كثيرا :

يركب كفتى ويتبول على .

فتح (مصطفى حامد) باب الصندوق ليج مدحت جاره مع أمثي في الصندوق المجاور.تظاهر أنه لم يهتم . ويله العبيط مودة الأنفار لعينون الكاميرا (حسين السقا) موجود وعصابة الأشرار ترتع فوق السطح العبد القواد : البواب يتسابق مع صوت (حسين السقا) ومدحت فتى الدقى .

أحضر ثمار شجرة القطن .. سد فتحتى الإصصات ..

نام



دخل الديوان بلا عينيّه .

أخوه امتطى عمود النظارة . وتأرجع عليه . تهشم .

عمود عينيّه الثانى تهشم ..

دخل بلا عينيّن .. والضباب يحجب الرؤية .

أسود فاحم . لون المزاج ..

بعد تناوله الإفطار . جاعته (مُهْجَة) :

في اللحظات الأولى تلاشى ، لكنه حاول أن يفسر من الإنسحاق . وترك لسانه يشده إلى حيث تكون قال لها .

.. الشاى في البراد والسلاقي يطبعنى مادمت أعطيه القروش . هل أمره أن يحضر لك كوبا .

قالت له :

.. يا صغرى .. في أول الشهر ، عندما يسيل الماء يمكنك

أن تمارس معى الحديث .

ضحك . ضحكت .

قال :

.. عند الكويرى .. يلقح الكازينو هل آخذك إليه .

قالت :

.. كم تدفع هنا .. ثمننا للكوب .

عاد إليها حدثها عن الشبّيع الجاثم فوق القلوب ، عن تأكل الكلمات ، ووجود الغول ، واندحار كل المعانى .

في سؤال مدفع سألها :

.. كيف حال البيت ؟

قالت :

أراقق الام والبنت والولد

قال :

.. ما دام خبز الكفاف حاضرا فهذا يكفى .

قالت : إنه يكفى .

قال :

.. عيشي إذن .

قال لخادم البراد :

.. أحضر لها قهوة .

قالت :

.. ساعد إليك في أول الشهر ، والماء يسيل .

قال :

.. ساذهب إلى مرابى اقترض منه أربع برايز ، أتى بها

بطلبك .

قالت :

.. ما هيّك لكلا لا تكلمى ..

قال :

.. هل رأيت حسين السقا ؟

قالت :

.. ماذا تقول ؟

قال :

.. هل تعرفينه ؟

قالت :

.. من هو ؟

قال :

- رجل النخان والترنح والحشاشين . راقص الليل
المعطر . حاكم السطح وسيد

قالت :

- أبوك السقامات .

قال :

في بحرك الهادئ توجت غريبة . السطح هادئ
والاعماق تقور .

صمت . ابتلع باقى الكلمات .

قالت :

لم أبتعت كلماتك ؟

ظل صامتا .

رئيسه الذى يوشك أن يغيب جاء .

لم يهاجمه لأنه على وشك أن يغيب

دخل الدكتور محيي . جلس. وضعهما تحت الفحص
والمرافقة .

قال رئيسه :

أحضرنى بصماتهن حتى يمكننى الذهاب إلى بيتنا ..

تناول منه الأوراق . وظل جالسا مع مهجة .

قرر أن يلغى حضورهم . عيناه في عينها .

جاء الفهد يموه . خلف منها الجريدة .

قال بصوت عال :

- أريد العمامة وحزام الإصبع .

يتهاقت عليها .

هستت في أذن مصطفى حامد :

- ماذا تريد أن تعرفه عنى ..

قال :

- هل كنت في المنظمة ؟

قالت :

- ربما .

قال :

- أنا لا يصغنى الاندهاش

قال :

- أنا لست منهم .

قالت :

- إنهم ينظرون من جانب واحد .

قال :

ينقصهم النضج ..

قال الفهد صارخا :

- هي ما أريدها لكن رعبى من بصمات الاول ..

● ● ●

في الثانية خرج مع خاطر يرفلقتهما الكومبارس السمين
ممدوح العصري .

أصر الكومبارس على مصاحبته .

فر منه . حرص الكومبارس مدخل الكوبرى .

هم حامد أن يسقط نفسه في النيل . تعذر ذلك عليه .

استسلم للكومبارس .

الكومبارس يختر عظام خاطار . يتسائل في داخله :
كيف دامت صحبتهما حتى الآن .

صديقه خاطر صامت والكومبارس يمتطى كتفيه
مقبقها من الاعماق ..

التفت حامد في لحظة خاطلة إلى وجه صديقه
الشاحب .. رآه في ضيق من وجود الكومبارس

الكومبارس السمين وحده معه .

سارا إلى مطعم فول .

قال الكومبارس :

- الرجيم يحكمنى . لن أقترب من حبات الفول .

لكنه تهافت على الأطباق لما جاءت .

قال حامد للكوميارس :

هل أنت سعيد الآن ..

قال الكوميارس :

أنا أفهم وسائل هذا العصر . لذلك ينحنى لي التاجح .
عند الرجل الذي يتناول الثمن تقدم الكوميارس ويدفع
يحن الكوميارس إليه . لكنهما من ضفتين بعيدتين .
الكوميارس عند حامل النقود يدفع ليؤكد تفوقه عليه .

قال الكوميارس مبهتجا :

.. التليفزيون في متناول يدي . والهرية قادمة
والبرتااجاز في البيت . والبواب يرفع يده محييا ، والبيرة في
الثلاجة . ودجاجة التهمها في المشاء .

قال مصطفى حامد :

أنت من سلالة حسين السقا . لا أدري ماذا سيفعل
الله بكما .. سنرى .

قال الكوميارس :

.. ماذا تعنى ؟

قال مصطفى حامد :

عن أذنك ..

عاد إلى سطح الله . نام .

على أصوات حادة متشابكة استيقظ . وجد حسين السقا
ومصابة الحشاشين والنارجيلة هندی ، والسدخان
يترافض ، والأدمغة تتمايل .. ماذا يفعل ؟
وقف جامدا

لمح على الريجسير يقف بخرطومه بلا ماء .

فجأة نهض أحدهم ، وأخرج مديته ، ورفعها أمام
آخر ، قلم الآخر ، وهشم زجاجة . أمسك بعنقها .

دارت رقصة الموت بينهما . وحسين السقا يتمايل
طربا .

وحده مع الريجسير . يواجهان الشراسة معا .
خاضعون . مصابة الحشاشين . ينهثون على الأرض
يمتطيهم السقا ، وسويله في يده ..

ويسط دخان النشوة الفائرة ، دخل صندوقه عاد
بعضا . كل الجثث تغابر سطحتا

مكاننا بيتنا ، ولو كنا ضعفاء . افتح ياغل صندوق الماء
في الخرطوم . وأسل معي عار السطح

تولقت المبارزة على الفور . غار وجه حسين السقا .
نهض متثاقلا أسنده رجاله . قام كل الرجال معه . نظروا
إلى مصطفى حامد بهيون تترافض . يذأ الماء يندفع من
الخرطوم . للماء يكتسح القاذورات . يأسل السطح .
الحشاشون ينصرفون ، وأحدا وراء الآخر ..

قال حسين السقا :

.. أنا أحكم .

قال مصطفى حامد :

لا تعد إلى هنا ، مرة ثانية . ياسقا .

قال : حسين السقا :

.. لك الطاعة يامولاي . لك الطاعة .

زلزلة

هل كنت أعرف أننى المقصود .. حين دلفت .. ،
 من باب القصيدة .. أجتلى وجه الأميرة .. ،
 صاعداً فوق الرموش إلى منازل قلبها .. ،
 لأحط فوق أريكة الوجه المياغات ... ،
 زلزلتنى رجفة الفرح العظيم - ، وطوحتنى في العيون .. ،
 أنا المضئ عبر آلاف السنين .. ،
 أخوض مخلصتى إلى درب الممالك .. ،
 أجتلى شمسا وداراً في المدينة سورتها
 واصطفتنى كى أكون الفارس المفتون .. ،
 ذا كأس وأجراس - تطلعت العرائس في نعيم اللذة الفيحاء
 ضاعداً لذروتها تبوح بما يجوز ولا يجوز ..
 تلاطمت في القلب موجات العواصف
 واندفعت بوابل الشعر .. ، القصيدة تصطبى في القصر ناراً
 والجميلة في أنيلاج العرس آخذةً بناصيتى
 على درج النجوم

أعشاب صالحة للمضغ

— ١ —

ربما يبحث الآن عن شمعةٍ

ليشق طريقاً إلى أكرة البابِ

ناولهُ سيجارةً

وعود الثقاب عصاه وعنوان مقهاهُ

قل أنت بحرٌ

وقل أنت نوز و أنت الكبير الذي سوف يزهر السريرُ بهِ

.....

هكذا سوف يقعد مغتبطاً

مثل قط اليفِ

سيعطى المياه طريقاً إلى النَّخْلِ

والميتَّين حبوا مُهدنةً

والرياح شبابيكُ

سوف يشد فساتين من سحبٍ للبناتِ
ومن شجرٍ مُدبرٍ يستعير عصافيرَ
يوما كلابُ الفتارين سوف تغضُ يديه
ويوما سيزحف بين شتامين معتكلاً بالقوارضِ
ناوله شمساً
ربما يتذكر بحراً غفا ذات يومٍ على كتفه
ربما يتذكر تلاً جليلاً وكعبين كالقمرين
لابراجهُ سُلّم
وللبحر سورٌ وكتب من الصلْب ينبحُ
لكنهُ سيجمعُ في كمّه الطُيُباتِ
ويطفو لكي يتنفسَ يلمسَ مؤز الاصابعِ
او يتحسسَ قُرُو ثعالب مائيةٍ

هكذا

سيُلمّ تقاصيله من زوايا
يسدّ شقوقاً
ويحشو صناديقه بالصهيلِ
ستمُنحه فرصة للعبر الجميلِ
تُماشيه حتى حدود خلاياهُ

يوما سيرتد عريان مُتَسَبِّباً لِّلتي خَنَقَتْهُ
وظل يطاردُها مثل قط .. يقارن كوثِرها بالرَّصيفِ
وظل استداداً لها .

— ٢ —

بعد ثلاثين سنة
ظل الهمم الأكبر في موقعه
والعتالون
وظل النيل يُحَابِي الموتى
ظلت قطط المقهى تلهو نحت الدُّكَّكِ
وظل الربَّ يكافئ محتالين
وظل الملاحون بحبل الليف يشقون الحُلفاء
ظل الثعلب يحفظ البطه
والمصفور طامعاً منخراً للقططِ

ظل الباشا

والجندي

حصان الوالى

.....

من حاربت إذن ؟

— ٣ —

شُباكى
كان يُطل على شُبَّاك البَيْتِ

ومن خلف الأوراق كما عَلِمْنِي المَخْبِرُ
كنت أطلُّ

أترجم شبح الصوتِ
والوان المنديلِ

وأرسم جسداً كاللؤلؤةِ
وجسداً كالنافورةِ
أرسم غاراً مُخْتَبِئاً تحت العشبِ
كبرنا ..

حطت طيارات الورق على الشباكِ ومالت سفنُ
فانتسب الشارع للغرباء اذ دحم بحفَّارين ومسعورينُ
كبرنا ..

فَرَنَتِ ألوان المنديلِ
وغاصت في الأسفلتِ عصافير الفستانِ
أراها

في الميدان تَلَمَّ فضاء في الصندوقِ
وتمشي مُتَجَهِّمةً بِرعاة البقرِ
مُسَلَّحةً بالحِطِّ

أنتحيت عن أعشاب صالحة للمضغِ
تُنْفِضُ عن ثدييها الزمنَ بِحِمَالَاتِ

شُخْنَا

شباكى

صار يطل على الحيطانِ

ومن خلف الأوراق كما علّمنى المخبرُ

صرت أراقب نفسي .

في الصباحاتِ

حين تقوم البحور إلى غايةِ

سوف يصحو

ويمشى على قشرة الماء منتظراً ريشةً

أو صفيراً

سينقش مثل شعاعٍ

يقلب دوراً مبعثرةً ومصاراً

وناساً ووديعين صادفهم في الحكايات

سوف يصنّد سراطيين هائمةً

وخفافسَ

يرمى إلى شاطئه جثثاً

وقلاماً له ملمس الوخلِ

ثم يفوص ، يظل يفوصُ

يفتش بين السماوات والموج عن شبحٍ

ربما مثل آخاب يبحث عن سيّد
سابعٍ في الوقار له الريح والبحرُ
والصمتُ والنورُ
صوتاً يصدّ شبابيكه لن يصيدَ
سيخطو
ويسمع عزفاً على الماء يكيه يستلّه من مدارٍ
ويحشوه
سوف يطاردُ يصطاد ظلاً
ويقفز من جبل ذاب فيه إلى جبل شامخ في النهاياتِ
أرضاً ملوّنةً سوف يلمس
ناساً وديعين معتلّين كأخابٍ بالخوف منجذبينَ
سينفك من حجرٍ .
ومن غيمة تركتها الرياح معلقة في الفراغ
ويقعد مستسلماً كالملك يُعدّ حبواً
وأشربةً
ومراهمَ
يشحذ سيفاً
وينسى مياهاً مخضبةً بالعويلِ
وينسى « جليلاً » تظله الطيرُ

ينسى حروفاً تحلّق بين الاصابع أو تتناطح في صفحةٍ

فجأةً ...

يدفع البحرُ باباً

ترف طيورٌ على موجةٍ تتنفّسُ

يرمى السكون عباءتهُ

ثم تسطح نافورةٌ في البعيدِ

فيعدو .. يمد شباكاً

يُطوّقُ يهوى يقومُ .

يرج السقوف التي اقتربتْ

ويخلّج قاعاً

وينساب في الظلماتِ جليلاً

ومزدهما بالبياضِ

على رأسه الطيرُ

والبحر من حوله صدّقه .

تعديده لدوام البقاء



إلى خمسة أمتار ، وأكثر ، ارتقى المعلم محمد حسين البناء ، إذ تتأهب ، ورفع يده إلى فمه يغطيه ، ثم هض بنفس اليد ذبابة وقفت على أذنه ، وعادت ، فعاد بغيظ ، راحت يده إلى ورقة متدلية ، فوخزته شعرة واحدة من الشجرة في ظاهر إصبعه البنصر . صرخ من الألم المحرق . برق امتد من الإصبع إلى أعلى الذراع . منشار رفيع بحديدتين ، يمزق اللحم في استقامة ، وصرامة ، ولا يتوقف ، وليس له انتهاء . تكرر المعلم محمد حسين في مكانه تحت الشجرة ، والألم يمتد إلى جنبه ، فأمسكه بيده الأخرى . وعيد بن نرجس طلع من الطفرة التي كان يحفرها . اقترب منه ، وأمسك بكتفه . قال له : حصى الكلية يا معلم . اعمل العملية تراح .. قال المعلم بصوت خفيض ، وملول : لا . لا . ثم الألم ذهب إلى رأسه ، فأركنها إلى صدر عيد ، وقعد طوال نصف ساعة يترجع من الرجوع ، الذي ضعضع بدنه . عيد بن نرجس رأى المعلم في عذاب ، فميط ، وبعد أن فرغ من العياط قال :

رايت أن ليس لهذه الشجرة نظير في دنيا النبات . والشجرة أستجلبها الرجل أين البلدة حين تيسرت له الحال ، واعتلى أكبر المناصب في الدولة ، وانقطع عن البلدة ، ولم ينقطع عن اللعنان . إذ أن صوره في صفحة الجرنال ، أو في أخبار التلفزيون . كما أن قصره كائن على حدود غيط القبابية ، وسط حدائق ، يلفها سور عال ، صلب ومتين . كل من في البلدة يتوقف عن السير إذا واجهه هذا القصر . كل واحد يرغب ، ويشد الأمل في انفتاح الباب الحديدى ، المغطى بالكواح الحديد ، فلا يبين منه شيء . يتكسر السور ، ويكون هناك داخل الجزر . بناء الرجل ، وراح هل وقع في النسيان ؟ لا . لا .. هو حضور غياب هو غياب حضور ، والشجر النبات . كل النبات - أعرف - جميل ، وراق ، وطيب ، ويهوى الثمار ، وما كان حساسي الشجر يكبد أقلت . ورايت الشجرة مسلحة بالشعر ، يكسو الورق ، والأغصان . إير مسنونة ، مشرعة ، لمن يلمس . تحت جذع هذه الشجرة ، المرتفعة

شغلة كلها تعب . اجابه المعلم بأهات موجودة . أخذ يربت على الاكتاف ، ويدلك ، ثم هبط حركاته ، ولم . تجوات عيناه في حديقة القصر . أول مرة في عمره يدخلها ، ويراهما .

الشجرة وُجِدت وحدها قائمة على جذعها ، في منتصف الحديقة ، وليس حولها أى نبات . هناك مشى بعيد خطوة وخطوة عن الفضاء الذى احتلته الشجرة ، والمشي طويل مستقيم . أرضه من الحصىء الحصاء ، وله سقيفة ، تسقلت على سطحها الخشبي سيقان النباتات . أعطت الأوراق الكثيفة ، ولها ظل . عيد بن نجيب انتبه للمعلم البُناء . تَلَّ يدنه على صدره ، فأتاهه على الأرض، سكست المعلم عن التوجع طوال ساعتين . ضرب فيهما التشل المخدر بينه ، وارتخت منه المفاصل ، وكان التمل يطلع من جهوره في أرض الحديقة ، ويتسلق ، ويمشي حتى على وجهه . صرخت . قلت : من الوقائع ما ييز الخيال ! فلو وُجِدت شجرة مدشقر الميثولوجية أكلة البشر ، أو شجرة جأوى الخرافية ، التي تهلك كل من يلمع في أن يستظل بظلها . أقول . لو كنلتا موجودتين ، لكنلتا رحيمتين . وظلت شجرة الرجل ابن البلدة غالية . اليقين استبد ، وأتعب . وهـ .. وما كان حسابه الشجر يكيد - قلت - ما عرف الرجلان اللذان يعملان تحت شجرة تفعل ما تفعل - هي واقفة . لا أرجل لها ، ولا أيد . الناس هم يأتون إليها ، فيقعون على إربها ، ولها اسم هو : « لا يورتي » ولها بلاد هي : « استراليا » سافر إليها الرجل ابن البلدة ، من أجل قطمان الغنم ، تستورد ، وتديج في الأضفى ، ضمن ولد ، تلوج ، وأحد المسئولين حدث عنها ، فصاح : أريد الشجرة-هاتوا لي فسيلة ازرعها .

وقف البُناء - بعد الساعتين - وجهه مريض فيه

خطف ، وقال كل قبر بينيه ، كل عشر سنين تكل أو تزيد بمرض . لكن هذا القبر ، وما حصل له ، كأنه سوف يُكَبَّر فيه . أشار عيد بن نجيب إلى مقابر أهل البلدة هناك غرب غيط القبايية . قال له سوف يدفن فيها حين يحين أجله . وسأل كيف يريخى إنسان أن يكون وحده ١٩ يتسم البُناء . قال : الكل سواء . لكن لكل صاحب شأن تقاليع . عيد قال له عليه بعد الانتهاء أن يذهب للطبيب . هـ البُناء رأسه ، وأكد على أن هذه المرة لأبدي أن يحل الدم ، والبراز ، والبول ، ويعمل أشعة على كل موضع ، ويجعل الأطباء يكشفون على كل جزء من بدنه ، حتى لو صرف من الجتيات الفين - ما كان حسابه الشجر يكيد ! لم يشك أحد منهما في الشجرة ، رغم أن الضابط جاء إلى البلدة . أشار إليها في كل كلامه مع عائلة الرجل ابن البلدة . أعلمهم ، وقال : البقاء لله . نادوا على المعلم محمد حسين ، وبسط الضابط ورقة رسمت عليها هذه الشجرة وتحتها رسم لقبر ، مدون عليه أرقام الطول ، والعرض ، والارتفاع . قال الضابط : أنا هنا من أجل تنفيذ وصية الفقيد . وسأل البُناء هل يعرف كيف يبنى المرسوم مثلما كتبه الرجل موطب ؟ فلما البُناء قال : هاتوا اللوازم وأنا ابن ذهب الضابط إلى القصر ، وفتحه بمفتاح كان معه . صعد سلاله ، شَلب داخله ، ومكث . أصطف العسكراء المصاحبين له على مدخل القصر ، وعند أبوابه ، وعيد خلس من الحفر . أربع مستقيمات متعامدة ، وندق المجارى بمدقة . انتهى ، ومسح عرقه . والمعلم البُناء قاعد يفكر . ما هذا الذى جرى له ، بعد أن هش الذباية ؟

كان الشجر كانه ينادى ، تطلع عيد إليه ، والبُناء رفض في البداية حين الآخر الفصح ، إلا أن المرَض الذى ألم ببذنه منذ ثلاث ساعات ما زال له أثر ، فسكت ، وعيد إلى الشجر راح يتفرج . الشجر-الشجر . عد ثلاثين نحلة ،

الجوافة ، وما هي بجوافة . عيد قال : إنه عرفها أول مرة في السعودية لما تقرب ليشترك . هناك ثَماح . قال له : كلها .. قضم المعلم منها ، وتذوق طعمها الحمض الغريب . واستمر يقضم رغم ذلك .

عيد تمطى ، وهو يقول إنه سوف يعود بعد انتهاء كل شيء ، ومعه جوال من أجل الثمار . صاح المعلم محمد حصين . قال : والله فكرة بمسكوك ، ويجرسوك . أشار إلى باب القصر ، وأمره أن يقيم يساعداً ، إذ جاء الدسوقي يقود عربته ، وفوقها الرمل ، وشكاير الاسمنت ، والطوب . ضحك البَنا وقال : وكله .

كان الكلب ينظر إلى كل ناحية في الحديقة ، وينبح . تسأل عيد : لماذا الرجل ابن البلدة لا يعطى عائلته مفتاح القصر ، لتجمع الثمار والدسوقي وصل ، فلم يتلق إجابة . وقف الحصان تحت الأفراع المدلاة ، وهاجت نفسه لمظهر الأشجار الكثيفة ، قصصم ، وضرب الأرض بحافره ، والكلب وجد الحصان هكذا ، وصاحبه يشتغل . يدندن أخذ هو أيضاً يبصبع فوق العربة ، لم ينزل يروح ، ويحيى هسه الدسوقي ، ليتعد ، صلب الكلب ذيله ، ويرقص في الهواء، عند هذا تلقى الذيل إبرة من إحدى أوراق الشجرة لا يورتي . ارتجف الكلب أولاً ، ثم عوى ، ثم انهبد على الأرض تحت أقدام الرجال ، يعوى ، ويمض الذيل . يعض الذيل مكان الحوض ، والحياة نفسها تفسح . يقفز قفزات طائرة . فريسة لوحش يهيج ، ويقضم يوزه، يكافح هو للحصول على الهواء ، والحرية ، والرجال الثلاثة صاحوا : ياساتر يارب . ياساتر ... والعواء . عواء الكلب متابع عواء عصبي ، وبدأ يتحسرج . ياساتر استر . غشيت عينها الكلب ، وانطفاً فيهما البريق الأول ، ظل يموت . يموت . مات . شده الدسوقي من قاتمته ، وهو يحرك رأسه ، ويمصص .

وعد أربعين شجرة مانجة ، وعد أربعة أضعافهم ، وفوقهم اثنتين من شجر الجوافة ، وعد عشر شجرات من شجر الدوم ، ومائة وخمسين من اللب ، وستاً من شجر السفرجل ، ووجد نفسه سوف يضيغ في أشجار اليرقوق ، والمشمش ، والخوخ ، والبرتقال ، واللبيون ، والنبق . تعرف على كل هذا الشجر ، ويقي شجر لم يتعرف عليه . تساقطت الثمار على رأس المعلم محمد حصين . صحا من نعاسه فوجد زميله عيد يفرغ حجره ، وهو يصيح : حرام والله ، يذرع الرجل الشجر ، ولا يجنى الثمر !! الشجر .

الشجر ينطلق عليه السور ، والثمار التي نضجت على أغصانها تحررت ، وتكومت على الأرض ، عطيت ، ثم تبيست ثمار الصيف ، وثار الشتاء . نظر عيد إلى الشجرة ، وقال : إن هذه هي السحيدة التي لا تعطى الثمار . قال : إن الرجل ابن البلدة اختارها ، لأنها في أرض واسعة ، وهي خضراء على الدوام . قال : رجل فاهم وزاد في الكلام . قال للمعلم : إن عمر الرجل يعاليل عمره . فهل يعرفه ؟ المعلم قال : إنهما كانا يلعبان في غيط القباية هذا حين كان أرضاً ترزح ، وكان عند الرجل في هذا الزمن بندقية رش ، تصطاد العصافير ، واليمام ، يسهر الليل ، ومعه كشاف ينير ، وكان له مزاج ، يترصد جمود الفئران في الخيط ، ويطلق الرش ، إذا أصاب الفأر في بطنه . يظهر غيظه ، ويراقب الفأر يصيء ، وهو يرحف إلى حجره . أما إذا أصاب الفأر في رأسه ، يضحك ، ويسرتاح . الفأر تصدمه الرشة ، تميل رأسه لحظتها إلى جانب ، ويموت دون أن يصييء ، أو يتحرك من مكانه . ضحك عيد ، وضحك البنا ، وقال : عفريت الفأر . إذا قللتها أمامه ، يضربك بالرش واحمرت عيونه ، وزنجر الله يرحمه . أمسك عيد بثمرة سفرجل بلونها الأصفر . قال للبنا : نعل يعرفها ؟ وهذا تناول منه الثمرة ، وقال : إنها تشبه

قال : غريبة !؟ البناء ، وعيد اتفاقا على أن هذا المكان فيه شيء ، وقيل أن يتبدل الأقال ، والمناقشة جُن الحصان ، بعد أن شد بمشافره روقيتن من أوراق لابورتى ، وقسم ، انتمق من سرجيه بعنف ، وركل العربية . ياساثر . ياساثر . كان الحصان يرمع بين الشجر ، فيقابه شجر ، يصهل صهيلاً يتواصل ، ولا يتوقف أبداً ، يُسمع ، فيُفزع ، ويُخوف يُرعى يده ، ويلوك لسانه ، لأن إبر لا بورتى أصابته فيه ، الشجر . الشجر استدار الحصان ، ورجع إلى الرجال الثلاثة ، وبدأ يهاجم . عيد ابن نرجس انطرح في حفرة من الحفر التي مهدها من قبل وجثة الكلب مزقتها الحصان بحوافره ، قبل أن يرأسها ، فتطير من فوق السور إلى الخارج .

الدسوقي حاول أن يهدئ : أوقع نفسه بين قواطع الحصان ، تقبض ، وتهرس ، صرخ ، وهو في الهواء يتارجح ، ويتمتع لمحله . المعلم البناء اختبأ مع عيد في الحفرة ، ورأى الضابط يخرج إلى شرفة القصر ، ينادى على الماسكر دخل طابور منهم ، حاولوا الإمساك بالحصان والضابط شتم ، بعد خمس دقائق إندحر عساكره وبزغل الحصان بعض ، ويرفس ويدخل في السكركى، يرفعه فوق عتقه ، يطرح به ، والمعلم البناء ضرب كفاً بكف ، وقال : طوال عمرى ما شفت وبصم على الانتهاء من المهمة قبل أن ينزل الليل ، وقال إنه لن يدخل إلى هذه الحديقة مع عيد ، أو مع غيره ، لجميع الناس والدسوقي وقف تحت الشرفة يرفع زراعيه ، ويكلم الضابط ويشير إلى الحصان . الضابط أخرج مسدسه وأطلق سكت الحصان عن الجنون وانقلب على ظهره ، جثت سيقانه في الهواء بعض الوقت وتو الدسوقي راح إليه ينوح — ويلطم قال البناء عنه : مسكين كلبه ، وحصانه ما كان حسابى الشجر يكيه — لا بورتى . لا بورتى، لماذا

اطلعت في أرض بلدتارواوصى رجل صاحب سنطة أن يدن تحتك ؟ يدفن تحت شجرة فعينة . لابورتى. لابورتى . سلاحها أشبه ما يكون من صنع الإنسان. لابورتى كل شعرة منها أنبوب دقيق لابورتى . دقيق بطرف مشطوف مع نقطة نافذة أمام فتحة . لابورتى. إبرة مثالية لابورتى للحقن تحت الجلد. لابورتى يتسرب منها سائل إذا تم الضغط على الشعرة، ويوجد كيس في قاعدتها. الإبرة . يمتلئ بالسم لابورتى. من حمض فورميك ، لابورتى وحمض الخل. لابورتى . ومحتويات خبيثة مازال غامضة غير مطلة. لابورتى، ماذا بك يا شجرة؟ لابورتى . لابورتى.

البناء كان يضع الطوية فوق الطوية ، لغير الرجل ابن البلدة اعلى المنصب وانتهى ، وهو يعتليه. يضط عيد بن نرجس الرمل بالأسمنت ، ويناول البناء الطوب. لابورتى لابورتى. البناء لعبت في صدره ظنون لانه أخذ يتأمل لابورتى قال لي : أنت تقول لابورتى. لابورتى. أوقف الناس قلت : هم يجمعون النشار . قال : أنت تعرف شيئاً ؟ قلت : أما عن الشجرة فمن الكتب . قال : أوقف الناس قلت : من كادته الشجرة يعرف . أشاح البناء بذراعه قال : زمن عجيب قلت : وأعجب منه أن الكل يفنى ، لا يبقى شجرة ولا فمل ولا إنسان .. أشاح بذراعه مرة أخرى وهو يتفرج على الحنازة في التليفزيون ، تخرج من مسجد عمر مكرم والنش ملغواً بالعلم ، ومحولاً على عربة مدفع .

لابورتى ترمى بأعضائها على القبر الذى أعد ، ودهن باللون الأبيض ، وحزم من فوق بلون أخضر ، وتُرك بابه مفتوحاً على مقربة منه حجر جيري على مقاس الفتحة ، والضابط كان سمح لدسوقي ، والناس أن يدخلوا ليجروا الحصان المقتول إلى الخارج. شاهد الناس الشجر. وبقوا صامتين، بعضهم تنهد ، وتُرك قالوا : يا اه !

قال البُناء انظر : فنظرت .

جاءت النسوان ، والأولاد حملوا السلال ، وهجموا ،
يجمعون عناقيد العنب بسرعة والرجال تركوا الدسوقي
وحده مع الجئة ، وتساقوا الفحل ، يقطعون السباط .

كان العساكر خلف القصر ، يعالجون الزملاء الذين
أصابهم جنون الحصان ، وحينما تحركوا نحو المدخل ،
ضبطوا الناس ، فقلعوا الاحزمة وهرب الناس بأجمالهم،
تجمعوا خارج الباب ينتظرون.سكنوا إذ جاءت السيارة
السوداء،وعند بوابة القصر توقفت.اصطفت عائلة الرجل

صامتة جهة الوجه بغريكاء . وأخرج العساكر بأمر
الضابط التعش . وأصفل الشجرة لابيوتي وضعوه.قدام
القبير . آاه لابيوتي آاه لابيوتي، وتقهرقوا منكس الرأس
والشيخ حامد تقدم آاه لابيوتي.ومن كان متوشنا استعد
خلفه ، ليصلي صلاة الميت. آاه لابيوتي.ل التكبير الأولى
رفع الناس أكفهم ، واهتزت أفرع لابيوتي،وخرفشت
الأوراق . جلجلت الصرخات،لأن الناس ضمرت أبدانهم
صاعقة الألم آاه لابيوتي.جاءت صيحة البناء للناس أن
يبتعدوا عن الشجرة متأخرة .نظر إلى قلت : إن الألم دائم.
فصاح هذا يا استاذ من دوام البقاء .. فكتبت بها .

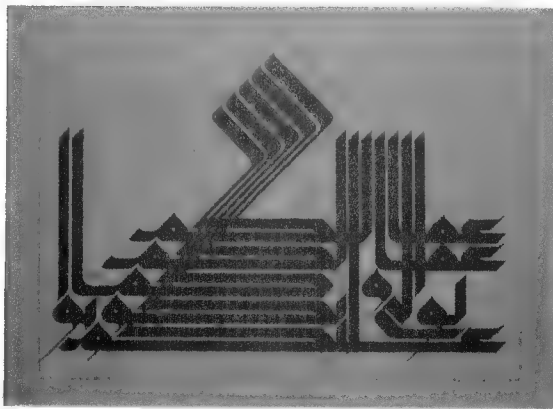


الخط العربي

منير الشمراني

جمال متجدد

بخوي سبهي



الخط العربي

جمال متجدد

نجوى شلى

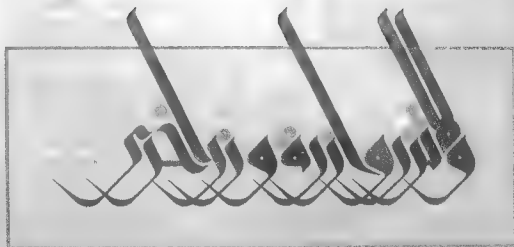
اللغة العربية هى القاسم المشترك الأكثر أهمية بين العرب جميعاً ، والخط العربى هو صورة هذه اللغة وتجسدها المرئى ، ولذا لم يكن مستغرباً أن يتفنن الخطاطون فى إبراز جماليات هذا الخط ، وربما كان قد حدث ذلك أولاً فى كتابة المصاحف ، ثم تم تعميمه على مجالات أخرى ، وقد نبغ فى ذلك خطاطون فنانون حفظ لهم التاريخ قدرهم ، ومنهم « على بن مقلة » الوزير ، و« ابن هلال » وغيرهما ، وقد استطاع الخط العربى بفضل هذه المحاولات ، أن يتحرر شيئاً فشيئاً من وظيفته العملية النفعية المباشرة ، لكى يضيف إليها وظائف أخرى جمالية وزخرفية ، فبعد أن كان جماله فى نفعه ، أصبح فى أحيان كثيرة ، نفعه فى جماله ، خاصة فى ضوء عدم تشجيع معظم الفقهاء فى الماضى للتصوير والنحت .

أما في العصر الحديث ، فقد انتشرت موجة الحروفين ، ومع ذلك ، لم تقدم اللوحة المعاصرة أبعداً أو رؤى جديدة في استخدامها للمظهر الخارجي للخط العربى ومخافتها على الأساليب والتقنيات الغربية .

يقف الفنان « منير الشعران » خارج دائرة الحروفين في التجربة التشكيلية العربية ، كما أنه يقف خارج دائرة الخطاطين الذين يكررون نماذج الخط التقليدى ، وسر هذا التفرد يكمن في أنه لا ينظر إلى الموروث بعين القداسة فيقبله على علاقته ويقنع بإعادة إنتاجه ، بل هو ينظر إليه نظرة نقدية ، فيقبل ويرفض ، ويأخذ ويحذف ، حسب ما تخليه عليه ضرورات الحاجة الجمالية للإنسان العربى فى الحاضر .

إن « الشعران » يطوع الخط العربى وفقاً للمتطلبات الجرافيكية الحديثة ، دون أن يضحي بروح ذلك الخط ، وهو يغير بذلك ما كان سائداً ومستقراً فى الأذهان عن تقليدية الخط العربى ومحدودية استخداماته ، تشهد على ذلك معظم أعماله التى تستلحق الصمت ، وتحرك السكون ، وتصنع من تآلف الحروف المخطوطة موسيقى حية ولغة جياشة .

إن ما يفعله « الشعران » ليس غريباً على الفن التشكيلى فطالما أن الخط العربى صالح لأن يكون وحدة تشكيلية تتضمن كلا من الكتلة والحيز واللون والظل والنور والملمس ، فإن العبرة الأخيرة تتمثل فى توظيف هذه العناصر الكامنة فى بنية الخط العربى التشكيلية ، وقد كانت عين « الشعران » على هذا النوع من التوظيف التشكيلى كما تشهد على ذلك أغلب محاولاته .







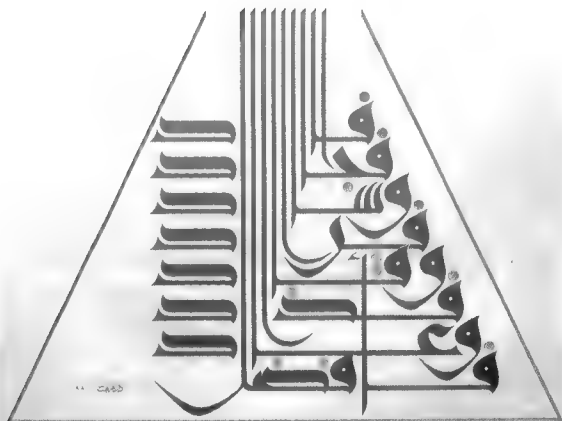














ليل نحيل الصفات

يُخِيلُ لِي أَنَّ الدِّينَ أَحَبُّوا قَدِيمًا
سَطَرُوا عَلَى كَلِمَاتِي
وَأَنِّي آمَحُورُ وَأَمْحُورُ
وَأَحْتَاجُ أَكْثَرَ مِمَّا يُسَمَّى حَيَاتِي

١

الدُّقَائِقُ مُخْتَصِرَةٌ
كَيْفَ أَسْلَسْتُهَا فِي الْأَوَاقِ
وَأَحْمَلُهَا بِأَقَاتٍ نَضِرَةٌ !

٢

الْقَاعَةُ الْغَاصَّةُ بِالْأَنْفَاسِ
تَلْبَسُهَا الْوَحْدَةُ

٣

-
- وَيُعْرِيهَا الْيُسُوَاسُ
٤ وَالْحَيَاةُ
مَرَضٌ يَسْكُنُ فِيْنَا
هَإِذَا مَتْنَا شُفِينَا
٥ وَقِطْعَةُ قِطْعَةٍ
يَأْخُذْنَا النَّوْمُ
فَأَيْنَ هِيَ الْمَتْعَةُ !
٦ حِينَ تَبْعَتْ النَّفْسُ حَتَّى الْمَقْبَرَةَ
وَجَدْتُنِي أَكْتُبُ فِي الْمَفْكَرَةِ
أَيُّهَا الْحَيَاءُ مَعْدِرَةٌ
٧ تَحْتَاجُنِي عَائِلَتِي
تَحْتَاجُنِي فِيمَا أَرَى بِنَاتِي
تَحْتَاجُنِي كَلِمَاتِي
٨ هَلْ يُنْقِذُنِي أَسْلُوبِي
مِنْ أَقَةِ نِسْيَانِي فَيَرَانِي
الْمُبْصِرُونَ الْأَعْمَى ، آه ، مَا أَعْمَانِي !
٩ لَا ، لَسْتُ مُخْتَارًا لِبَذَرَةٍ
-

فَلَا أَنَا حَدِيقَةٌ

وَلَا أَنَا فَضَاءٌ !

كُنْتُ أَبْذُلُ لَيْلًا نَحِيلَ الصِّفَاتِ ١٠

وَأَبْذُرُ مَا صَارَ مَوْتِي

وَحَيْطُ الْحَيَاةِ

بِذَافِعِ الْحَيْطَةِ ١١

كُنْتُ صَرِيحَ الْجُودِ

لَأَتَقَى الْغُلَّةَ !

فِي مَوْسِمِ الْقَحْطِ وَيَذِي الرِّزَالَةِ ١٢

رَأَيْتُ مَنْ شَبَّكَ عُرْفَتِي

يَعَامَةُ مُبَلَّلَةٌ

فِي فِتْرَةِ الْفَقْدِ الْقُصْوَى كُنْتُ أَرَانِي ١٣

— فِي شُقْلٍ عَنِّي — مَلِكًا

أَبْلُو حَاشِيَتِي بِذَعَاوِي وَأَعْتَابُ لِسَانِي

عَبْرَ مَرَاسٍ شَاقٍّ ١٤

عَوْدَتْ قَلْبِي

أَنْ يُمَجِّدَ الْإِحْقَاقَ

لَمْ أَكُنْ فِي مَكَانِي ١٥

كُنْتُ أَهْوَى

وَأَقْبِضُ فِي سَقَطَتِي صَوَائِجَانِي .

الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة في « ألف ليلة وليلة » دراسة سوسيولوجية

قبل عدد لامنته من الدارسين . وتبقى في بنيتها العميقة قاصرة على إشارة إشكاليات جديدة ، ومتنامية ، ولا منتهية .

وما يثير الانتباه في الليالي هذا الحضور المكثف للمرأة بكل أصنافها ، وبكل توجهاتها ، وبكل تشكيلاتها السوسيولوجية لكل مستوى الفضاء المكاني تتموضع هذه المرأة في أمكنة مختلفة ، فهي من فارس ومن الهند والسند ، وجزر واق الراق ، والصين وبغداد والقاهرة وبدمشق وصنعاء ومن أبعد مكان عرفته مخيلة رواة الليالي ومبدعيها ، وعلى مستوى الفضاء الزمني ، فإن نساء الليالي من كل الأزمنة ، وكل العصور ، وكل التواريخ التي سبقت القصر ، وعلى المستوى الطبقي تتعرض الليالي لشرائح اجتماعية نسوية متباينة ومتباعدة ، ومتخلفة باختلاف طبقاتهن الاجتماعية ، فهناك الجارية والوصيفة ، والسيدة والملكة والأميرة والارستقراطية والمسحوقة ، والقائدة والقهرمئة ، والمحتالة والمأكرة ، والداهية ،

مدخل : بالرغم من الدراسات الكثيرة التي تناوأت ألف ليلة وليلة فإن هذا العمل الأدبي العظيم يبقى في جوهره عملا منفتحاً على بنيات معرفية تاريخية وثقافية وعيولوجية وأسطورية وتخيلية وسوسيولوجية ، ولذا فإن بنية الليالي المنفتحة على بنيات الثقافات الفارسية والهندية والعربية واليونانية والسريانية هي بنية متنامية تكمن جماليات حركتها في تنوعها الثر ، وفي تنوع الدلالات والخطابات الفكرية التي يركز عليها السرد والقص . إن انفتاح ألف ليلة وليلة على حقل ثقافي وتاريخي يمتد إلى أعماق الحضارات القديمة يجعل منها خطباً أدبياً متعدد الاتجاهات والرؤى ، ومن داخل هذه التعددية يمكن أن ندرس الليالي في أكثر من اتجاه ، ووفقا لكثير من المناهج النقدية والفكرية .

إن المنهج النقدي الفار الذي يطبقه بعض الدارسين على الليالي لا يكشف إلا عن جانب ضيق الرؤية من بعض جوانب ألف ليلة وليلة ولذا يمكن أن ندرس الليالي من

والجميلة والقبیحة والسوداء والبيضاء ، والشعراء ،
والفاجرة والداعرة ، والمتعفة ، ولا نغالى إذا قلنا إن المرأة
في الليالي هي البنية شبه الكلية لمكونات السرد والقص .

البست التي تروی امرأة — شهر زاد ؟
البس المحكى له شهر يار ، يعيش وسط النساء
ولا يفارقهن ، يتزوج واحدة كل ليلة ، ثم يقتلها ؟

البست سلطة الليالي سلطة تتركز جل اهتماماتها في
اجساد الجوارى والنساء ؟

وحتى يمكن فهم دور المرأة ، وعلاقتها ببنيات مجتمعا
لا بد من فهم ظاهرة خطاب الجنس في الليالي، مكوناته ،
ظروف تشكيله ، شموليته ، ودور هذه الشمولية في تحفيز
الحكاية ، وفي نمو السرد والقص وعلاقتها بالسلطة والمرأة
والرجل . إن دراسة ظاهرة خطاب الجنس في الليالي
دراسة متأنية ستجعلنا نفهم الوضعية الثقافية والتاريخية
والاجتماعية التي ترسم مسار مجتمعات الليالي .

في الليالي : تركيز عالم على اجساد النساء ، وعلى ظاهرة
الإثارة التي تعرض هذه الاجساد ، وفي الليالي لوحة
بانورامية ترصد كافة التيارات الجمالية التي عرفها رجال
الليالي ، ويحتضنها وعشقوها .

إن اختلاف وضعميات مجتمعات الليالي فرضت مقاييس
مختلفة ومبتدئة من التشكيلات الجمالية هذا إذا
افترضنا أن مجتمعات الليالي تنبسط بين المجتمعات
البدائية ، والبدوية وشبه البدوية ، والحضرية وشبه
الحضرية ، والتجارية والزراعية ، والإقطاعية
والاستقرارية ، في هذه المجتمعات يتباين الرجال ،
وتتباين الانواق والثقافات والرؤى والحضارات ، وقيمة
هذا العمل العظيم — ألف ليلة وليلة — في قدرته على
تجميع ثقافة كافة هذه المجتمعات ، وتشكيلها في حكاية

كبيرة تلد حكايات أخرى ، في امرأة أولى — شهر زاد —
تلد آلاف النساء المتباينات الطابع والسلوكيات، في رجل
سلطوى كضهر يار يد كافة السلط وكافة الرجال لكننا نميز
بشكل واضح في الليالي بين مجتمع بدوي وحضري .
ومجتمع آخر لا هو بالبدوي ولا هو بالحضري ، ومن
دائرة التباين الاجتماعي والطبقي تتشكل الليالي
والنساء ، ويتحدد الحب والكراهية والجمال والفقر
والاغنياء، وفي المجتمعات الحضرية يطفئ الجنس على
العلاقات البشرية ، ويصبح الحب زليفا ، وتبدو الظاهرة
الجنسية ظاهرة مطلقة الحضور في هذه المجتمعات ،
وتصبح المرأة مجرد سلعة ، أو آلة جنس لإطفاء نزوات
الرجل البطريركي ، فتتهتك ، وتبحث عن اللذة ، وتعيش
طفرس وحالات العريضة ، لكي ترخي الرجل ونزواته
وشبقيته ، فإذا كانت المرأة البدوية تجد جماليات العشق
والصبوبة بالضميمة والقبلة ، فإن الرجل شبه الحضري
لا هم له إلا فتح لخدني الجارية فور تعرفه عليها :

« قال الأصمعي : قلت لأعرابية ما تعدنين العشق
فيكم ؟ قالت الضمة والفمزة والقبلة ، ثم انشأت تقول :
ما الحب إلا قبلة وغمر كلب وعضد »

ما الحب إلا هكذا إن نكح الحب لفسد
ثم قالت كيف تعدنين أنتم العشق قلت نمسك بقرنينا ،
ونفرق بين رجلينا ، قالت لست بماعش ، أنت طالب ولد ،
ثم انشأت تقول :

قد فسد العشق وهان الهوى
يريد أن ينكح أهلياه من قبل أن يشهدا (أ) ويحللا (ب)

لقد غدت « المسألة الجنسية » في مجتمعات ألف ليلة
وليلة ، والمجتمعات المشابهة لها أهم مسألة وأهم قضية
بالنسبة لحياة العربي وزادت الإباحية وانتشر الفجور مع

التطور الزمني ، ودخول الدولة الإسلامية مرحلتى الخلافة الاموية والعباسية . فلم يعد أحد يتحرج من الحديث عن المشق والجنس ، وصار خبر الناس اليومي ، وحديثهم وحكاياتهم، حتى يمكن القول إن مجتمع الدولة الاموية والعباسية ، بلغت درجة الإباحية فيه اقتساما فغدت فجورا وانحلالا وبعارة . واصبحت المرأة كالرجل في بحثها الدائب عما يحق لها حالة التراضى والانسجام مع مجتمعها والتي تكون حصرا في رعشة الجسد ، وسجل الفقهاء والعلماء والرجال العاديين ، أخبار علاقاتهم الجنسية وجوارهم ، وأخبار نساء مجتمعاتهم بوضوح وحرية لاتجدها في مجتمعاتنا الحاضرة ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين لا سيما مع زيادة تاصيل الظاهرة الاصولية ، وزيادة بروز النزعة السلفية ، وفشل الحركات التقدمية والطليعية وعدم ثقة الجماهير بهذه الحركات التي خيبت آمالها وطموحاتها . وتمثل المقاطع الاتية دليلا جليا على حرية الحديث عن الجنس في المجتمعات الاولى الإسلامية والاموية والعباسية ، وعلى نظرة الحضري أو شبه الحضري للرب والمرأة .

قالت شاعرة :

شفاه الحب تقبيل وضم وحف بالبطون على البطون
ورهر تدرف العينان منه وأخذ بالمنكأب والقرين
وقالت امرأة من أهل الكوفة : دخلت على عائشة بنت طلحة فسالت عنها فقيل هي مع زوجها في القيطون فسمعت شهيقا وشفيرا لم أسمع منه ، ثم خرجت إلى وجبينها يتصبب عرقا ، فقالت لها ما ظننت حرة تفعل هذا بنفسها! فقالت إن الخيل تشرب بالصفير . وعاتبتم امرأة زوجها على قلة إتيانها فأجابها يقول :

أنا شبع ولى امرأة عجوز تراودنى على ما لا يجوز

وكان لرجل امرأة تخاصمه . وكلما خاصمته قام إليها فراقعها فقالت ويحك كلما تخاصمنا تآتينا بشفيق لا أقدر على ربه .

وأتى رجل إلى علي بن ابي طالب رضى الله عنه وقال :
إن لى امرأة كلما غشيتها تقول قتلتنى ، فقال اقتلها بهذه القطة وعلى إثمها (٣)

ومن داخل دائرة هذه الثقافات الفكرية لهذه المجتمعات حول قضية الجنس ، سنلاحظ غيابا كبيرا للجمال الروحي والأخلاقي عند الرجال والنساء العبيد والجواري ، السادة والحرائر . إذ أخذ هؤلاء ينفون أعمارهم بين الفخذ الجوارى . وصار الجمال يعنى تصديدا للجسد المثمر والمكتنز والشفاف . ولا نغالى إذا قلنا إن الجمال عند المجتمعات العربية برمتها ، ومنذ تشكلاتها الاولى هو جمال لا روحى لا قيسى ، إنه وظيفى ، فلقد ألف العربى بنزوعه البطريركى مفاهيم محددة للجمال ، فالجمال لأجل الجسد والجسد لأجل المتعة ، وكل ما يطق الظاهرة الحسية بتوقها ونزوعها صوب اللذة يشكل قيمة جمالية ، فإذا كانت فكرة الجمال عند الفلاسفة الإغريق ، والتي جسدها افلاطون تعنى الجمال الفاضل المطلق إذ «كان يرى أن الأشياء أو الكائنات تكون جميلة لأن فيها انعكاسا للصورة العليا .. للمثل الأعلى .. للجمال المثالى» (٣) .

فإن فكرة الجمال عند العربى ، تتبلور أولا وتتضح من خلال تقاطيع جسد المرأة ، وإذا كان العربى قديما يشبه جسد المرأة بجسد الفاقة ، فإنه مع نزوعه الحضري ، أصبح يرى جمال عيون المرأة في «عيون المياه» . إذ أصبحت المقاربة أقل بداهة . ومع زيادة انهيار العلاقات الإنسانية ، وزيادة شعور الفرد بالعزلة والاستلاب في المجتمع الاموى والعباسى والفارسى صارت الخمرة

طبيعة العلاقات الجسدية

في الليالي الف ليلة وليلة

بعد هذه المقدمة السريعة تطرح أسئلة نفسها :

١ — كيف هي طبيعة العلاقة الجسدية بين شخصيات ليالي شهر زاد باختلاف موقعها الطبقي ، في مجتمع طبقي بكل علاقاته وقيمه وثقافته ؟

طالما أن مجتمعات الليالي هي مجتمعات تكسر ثقافتها وسياستها واقتصادها لفرض علاقات استلابية بين سيد وعبد ، بين غنى وفقير ، بين حاكم ومحكوم ، بين رجولة بطيريكية فائقة بالجنس ، وبين أنوثة لا تستطيع إلا أن تكون خاضعة لهذه الرجولة ، ممتصة لأرقبها ونزقها وتهرجها الجنسي . ومنطق السيادة في الليالي لا يعنى أن يكون رجوليا دائما ، بل هو انتقوى أيضا ، فمن يتنوع في الطبقة العليا ، أكان رجلا أو امرأة فإنه سيشكل علاقات لا تكافؤ فيها ، يسودها مبدأ الاستلاب والخضوع ، هذه العلاقات تقتض وجود الأمير أو الملك ، أو التاجر المتمك بتجارة المدينة ، وبارقاب التجار الصغار دونه ، وتقترض وجود العبد والمخفى والخدام والجارية ، والقوادة والفهرمان ، وقطاعا عريضا من بسطاء الشعب ومسحوقيه ، ومن خلال بنية هذه العلاقات اللا متكافئة التي تفرزها البنية العرفية للسلطة يظن الخليفة أو الأمير نفسه أنه الأذن والكل ، أنه المعشوق الأول ، والرجل الأول ، والمفكر الأول ، أنه ظل الله على الأرض، وما على نساء المملكة أو الإمارة ، عذراوات أو متزوجات (بكرا أو أيش)^(٤) . إلا أن يرضخن لنزواته متى فارت . فتصبح كل النساء أجسادا وظيفية ، تتركز مهمتهما بالدرجة الأولى في الترفيه عن الرجل الأول ، هو وأولاده وأركان سلطته . أما الطبقة الأخرى المقابلة لعامة الشعب بكافة شرائحه — فإنها نتيجة لإحسانها بقهرها واستلابها ، ونتيجة لعدم

والمجون والعريضة والإباحية الجنسية هي المعادل الموضوعي لحالات استلابه وفرضته عن النظام السياسي الذي فرضته سلطة الدولة على الطبقات الاجتماعية نستنتج الحركات الصوفية بمفهومها الجمالي الخاص ومعادلها الموضوعي الخاص — صارت المرأة وتصديدا موروثة لوجيتها الخارجية ، هي المقياس الجمالي الأول ، وقيمة هذا المقياس في قدرته على بث الشهوة ثم إطفائها . لنستمع إلى أحد شخص من المجتمع العباسي الذي يتوضع في أعلى سلم السلطة العباسية ، باعتباره وزيراً للأشغال أقصد الفضل بن الربيع — حين يصف امرأة يشاهدها لأول مرة فيعيشها ، ثم يظل طيلة حياته هائما بجسدها متحصرا لفرأها : «ثم رفعت ثيابها حتى جاوزت نحرها ، فإذا هي ككسبي قد شيب بماء الذهب ، يهتز على مثل كتيب ولها صدر كالورد عليه رمانتان أو حقان من عاج يملآن يد اللامس ، ويخسر مطوى الاندماج ، يهتز في كل رجراج ، لو رمت عقده لا تعقد ، وسرة مستديرة يقصر وهي عن بلوغ وصفها . تحت ذلك أربب جاثم أو جبهة أسد غائر ، وفخذان لفاوان وساقان خذ لجان يخرسان الخلاخيل ، وقدمان خصصاوان . فقالت أعار ترى ؟ قلت : لا والله . قال فخرجت مجسوز من الشفاء ، وقالت : أيها الرجل امض لشداتك فإن قتيلها مظلول لا يؤذى وأسيرها مكبول لا يفدى ، فقالت لها الجارية : دعيه فمئله قول ذي الرمة :

وإن لم يكن إلا تمتع ساعة قليلا فربني نافع لي قليلا
فولت العجوز وهي تقول :

فمالك منها ، غير أنك ناكح
بعينيك عينيها ، فهل ذاك نافع ؟

قال : فبينما نحن كذلك إذ ضرب الطبل للرجل فأنصرفت بكمد قاتل موكرب داخل مونس هائمة بحسرة دائمة^(٥) .

لا يستطيع تحقيق الدافع الجنسي مع سيدته الأميرة ، يظل يشتهيها طيلة عهده . لكنه لا يستطيع الوصول إلى جسدها إلا إذا شاعت هي ، ولعلها يستطيع تحقيق هذا الدافع مع الجوارى — بلات جنسه — وبطبيعة الحال تبقى استثناءات — أسنانا بصددها — لأن معظم الجوارى والوصيفات من محظيات الملك أو الأمير أو الخليفة أو الرجل المهم في القصر . واستثناء الملك بهن استثناء لا يعالجه إلا لذة السلطة والسيادة والمال ، بالإضافة إلى عين بصرى القصر ، لأن يبقى مصرع العبد إزاء دافع الجنس بين حد السيف ، وبين قتل الدافع وإلغائه .

والعبيد الذين يستطيعون الوصول إلى أجساد سيداتهم قليلون لعدة مواضع اجتماعية وسياسية ونفسية ، وتبقى هناك حالات خاصة يتمكن العبد فيها من الوصول إلى خبايا أجساد سيداتهم ببنتاهن ، لكنها قليلة وتبقى عرضية في حركة السرد والقصر ، والفعل فيها هو السيدة لا عبدها لأن الدافع الجنسي عند العبد يظل شبه كامن إلى أن تعرضه السيدة وتستثيره ، أو حتى يحس العبد بأن حريته قد حضرت ، وبأن السلطة قد غابت أو ابدعت ففي قصة «كلن ما كلن وقضى فكان» عندما طلبت داية الملك «روزوان» من العبد الأسود «غضبيل» أن يأخذ سيدته الملكة «إبريزه» إلى أهلها ، يكون العبد «غضبيل» قد اطلع على كافة الأسرار الخطيرة التي تتعلق بحياة الملكة «إبريزه» التي تركت قوما ، وذهب إلى الملك «عمو الضعفن» مع ولده الأمير «شوكان» ونزجته سفاحا ضد رغبة أهلها الإفرنج . وعندما تبعد سلطة القصر المركزية يحس العبد «غضبيل» أنه سيد يمتلك كافة مقومات السيادة وحقوقها ، فهو يمتلك الحرية ويعرف أسرارها خطيرة عن القصر وما يدور فيه ، وعن حياة الملكة الخاصة على المستوى الجنسي ، وهذا جعله يتصرف كأي ملك أو

قدرتها على مواجهة السلطة ، فإنها ترى نسائها وصباياها وجسناواتها تساق إلى قصور الأمراء والأعيان ، لكنها لا تحرك ساكنا ، أمام الحالة هذه فإنها تتحين أية فرصة تلوح لها لتحقيق الدافع الجنسي المكبوت ، مع الأميرة أو الملكة ، أو زوجات الرجال المهمين ، أو أية امرأة أخرى ، ويصبح جسد المرأة المهمة حلما يؤرق هذه الشرائع ، وذلك نتيجة لإحساس الشرائع هذه بالإحباط والخيبة في ظل النظام السياسي الذي يفرض عليها العبودية والإذلال والدونية ، فنلاحظ أن العبد في الليالي في حالة اشتهاه دائم لجسد سيدته ، أو بنت سيده ، أو زوجة سيده ، والحالة هذه في بنيتها العميقة هي حالة رفض للدونية والمهانة التي يتعرض لها العبد أو الخادم في قصور السادة ، أو ما يسمى حالة الشعور بالانتقام من الطبقة الفوقية التي تسمى وتستأثر بكل نساء المملكة سواء كن حرائر أو وصيفات أو جوارى .

إن التباين الطبقي الشاسع في مجتمعات الليالي فرس مستويين للفعل الجنسي .

١ — المستوى الأول : الفعل الجنسي فيه قابل للتحقيق متى حُرّض أو استثير ، لأن سلحته هي ساحة الطبقات الفوقية ، فالأمير أو الملك أو الوزير يحققه متى حضر وكيفما حضر مع جواريه ووصيفاته ونسائه ، اللواتي تُهدى إليه يرميها من قبل تجار المدينة ، وأغنيائها ، والمتحكمين ببنياتها الاقتصادية . مع ملاحظة أن الملكة أو الأميرة أو أية امرأة مهمة تستطيع تحقيق فعل الجنس متى شاعت مع عبيدها وخدمها في دهايز القصور الكثيرة .

٢ — المستوى الثاني : للدافع الجنسي ملغى ومحاصر في حالة الاستلاب وفقدان الحريات التي تفرض على العبيد والطبقات الدونية من المجتمع ، فالعبد الذي

الأمراء ونسائهم ووصيفاتهم . فتتقد هذه العلاقات جميعيتها وصدفها ، فتسود الدساتير والمؤامرات والافتتالات والتجسس والحذر والريبة والشك ، ويسود منطق الغلب ويزداد قطع الرموس ، ويطلق الجنس والدعارة ، ويكثر القوامون والقوادات ، مع ملاحظة أن طغيان الجنس والتهاك عليه ، ويهيج ، يزداد كلما زاد الفقر والتفاوت الطبقي في المجتمعات المتعددة ، أو القريبة من التعدن كمجتمعات **الف ليلة** و**ليلة** فتصعب العلاقات بين المرأة والرجل علاقات جنسية بالدرجة الأولى ، علاقات قسوة وسيطرة ، والرجل البطيريركى فيها عموما هو المنتصر .

٢ - وسؤال آخر يطرح نفسه : بالرغم من هذه القطعية الآتة الذكر - كيف تحقق الشخصيات باختلاف تباينها الطبقي تواصلها مع العالم - مع ملاحظة أن هذا التواصل تواصل ناقص وآتى ؟

يمكن القول إن هذا التواصل يكمن بالصور المادية الحسي المكثف لجسد المرأة أو الرجل الشريك . يغيب الشعور بالوحدة والعزلة والاستلاب غيابة طارشا مؤقتا لا جوهريا ، ويبقى الجسد هو المحال الموضوعى الذى يقف مقابل الشعور بالتضيق والعجز ، ويجسد المرأة الحرة أو الجارية يغيب الملك أو الوزير أو قائد الجند عن مهماته الاصلية ، وهموم مواطنيه ، ومتطلبات شعبه من الحرية والكرامة والأمان ، ويبقى الجنس حاضرا ومهما بالنسبة لسلطة شخوص الليالى أكثر من الشعب . يغيب الشعب ويحضر الجنس ، ويبقى الشعب في منظور ليالى شهر زاد تلهوا زائلا ، سوادا ، غوغا ، أما الجسد الذى يحقق أعلى حالات توحيد الجنس فهو الأزل والكنى والمتجدد والنامى . إن الرغشة الجنسية للشخصية تحقق لها الانسجام والتوحيد بالذات ، وبالشريك والانسجام عن

أمر فسقطت هالة الملكة القدسية «إبريزة» سيدته ، أصبحت في منظوره مجرد جسد ، وهو الآن حلم ، لهذا الجسد ، غابت العبودية وحضرت الصحراء الرجبة والقضاء الشاسع ، وجماليات مكانه - وفق استخدام غاسقون بالاشلال اصطلاح جماليات المكان - وتحرك الفصل الجنسى الملقى سابقا في ظل العبودية ، ومن داخل هذا القضاء المكاني الشاسع يحضر اندافع الجنسى وحشا ، وتتشرخ الهوة الفاصلة بين السيداة والعبودية ، وغدت الملكة مجرد امرأة بجسد وفخزين، فطلب منها إرواء هذا الرخش الكامن ، لكنها من باب السيداة احتقرته ورفضت فما كان منه إلا أن قتلها . الملكة «إبريزة» وهبت جسدها سفاحا بكامل حريتها وتولها لجسد الملك عصر النفعان عدوالدها -ملك الروم - حيث السلطة والسيداة والقوة أما مع العبد غضبان حيث العبودية والنذل فغنىها وراحت .

يسرد الرواى - شهر زاد السائدة على لسان «مرجانة» داية الملك إلى ابن الملكة «إبريزة» الملك رومان : «فأجذنا العبد وطلع بنا المدينة وهرب بنا وكنت أمك قد قربت ولادتها فلما دخلنا على أوائل بلادنا في مكان منقطع أخذ أمك الطاق بولادته فحدث العبد نفسه بالخنأ ، فأتى إلى أمك واقترب منها وراودها على الفاحشة فصرخت عليه صرخة عظيمة فغضب الملكة «إبريزة» بسيفه فقتلها من شديد غيظه وركب جواده وتوجه إلى حال سبيله» (٣) .

إن علاقات الاستلاب بين طبقات مجتمعات **الف ليلة** و**ليلة** تفرض عزلة ووحدة قوصفة ، وشعورا بالعجز وقطعية إستيمولوجية وإنسانية ، وتتعمق هوة هذه القطعية بين الخليفة والأفراد شعب من جهة ، وبين السلطة والسلطة التى هى ادنى منها من جهة أخرى ، وبين

المجموع الإنساني في آن . ويقدر توحدها مع جسد آخر ، فإنها في آن تزداد انفصالا عن الهم المأساوي للطبقات الاجتماعية ، وبطلما أن ما يحقق الرعدة الجسدية هو جسد الآخر ، لذا يبقى هذا الجسد هو الأصل . إن المرأة التي لاهم لها إلا إشباع نزواتها الجسدية — تستوى المرأة والرجل — لها عارضة عن أن تحب ، والشخصية العارضة المستتيلة التي تلجأ إلى التهلك المطلق على الجنس وتراه حلا وحيدا لعزلتها وعجزها ، هي شخصية تهرب من زيف الواقع لتسقط في زيف الحب-الوهم ، والجنس-الوهم : و« الحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان — بالخطأ — بالعزلة النفسية والوحشة ، مهما توارثت فيه الممتعة الحسية ، كما يتجسد هذا الشعور المريع من فقدان المشاركة الوجدانية»^(٧) . يعد هذه المقاربات النظرية حول بعض خصوصيات مجتمعات ألف ليلة وليلة من المجتمعات القارية لها ، والبنيات المعرفية ، التي تتحكم في سلوك ومواقف الأشخاص التي تشكل أحداث وحكايات الليالي ، وعلاقة هؤلاء الأشخاص بالبنيات السوسيو-إيجابية والثقافية العامة السائدة في مجتمع الليالي ، وبقدرة خطاب الجنس في الليالي على تشكيل البؤرة المركزية للحكايات والتي استنتجناها من خلال قراءة الليالي سننتقل إلى دراسة بعض هذه الحكايات محاولين دراسة تموضع شخص الليالي وعلاقة هذا التموضع بخطاب الجنس وببنائه الدالة . ودور هذا الخطاب في الليالي باعتباره بنية معرفية وفكرية تتحكم في سلوك الشخصيات ومواقفها .

حكاية وردان الجزار مع المرأة صاحبة الكتف أمام التهلك على اللذة وإشباع رغبات الجسد المستتيرة دائما في الليالي ، نلاحظ أن المرأة تلجأ إلى وسائل عديدة لإشباع نزوها صوب الجنس ، ولا يهمها الإطوار الذي يتم به

تحقيق الجنس . إكان أخلاقيا أو دنيا ، وهنا يصبح مستوى الفعل الجنسي أسطوريا في دلالاته العميقة ، لكن دراسة المنحى الأسطوري في خطاب الجنس يخرج عن نطاق هذه الدراسة ، وإذا فإننا ندرس خطاب الجنس بعيدا عن الحلم والتخييل والأسطورة والخرافة ندرسه بوصفه بنية اجتماعية مهمة في الليالي وبوصفه بنية مهمة في تكوين عناصر القص ، ورواية متشعبة وبوابة عريضة تمر منها الجوارى والوصيفات والنساء باختلاف طبقاتهن فأردات خرائط الجسد ونزوعه وشبقيته ، بعيدا عن أية مواضيع أخلاقية تنظم طبيعة العلاقات الجنسية .

ما يهم هذه الدراسة ظاهرة ترقى الجسد للجنس ، ودور الجنس في حياة الشخص ومجتمعات ألف ليلة وليلة . لماذا الجنس الحاضر والمتشعب والمتنامي في الليالي بشكل شمولي ؟ قد تبدو اللحظة الميكانيكية لتحقيق الفعل الجنسي أو الرعدة الجسدية حينما تتلاقى الأجساد مهمة ، لكن دراستها ليست مقصودة لذاتها ، بل علاقة هذه اللحظة في تشكيل البناء الهرمي للحكاية ، وبالتالي في نمو القص وتشعبه على مستوى السرد من خلال بنية اللغة الواصفة المشبعة بعبارات متعددة الدلالات الجنسية التي تحيل إلى واقع اجتماعي وسياسي معيوس . ونلاحظ أن السرد لا يغفل عن التخييل الفصيح والأسطورة والخرافة ، ولا ننفي أن يكون التخييل والأسطورة من العوامل المهمة التي تساهم في بلورة الليالي ، ولا يعني هذا التخييل في حد ذاته رفضا للفعل الجنسي ، ورفضاً لآلية الجسد ، وبالطبيعة اللحظة الميكانيكية التي تحدث الرعدة الجسدية ، بل مهمة هذا التخييل في قدرته على تشكيل مقومات الفضاء المكاني والزمني والنفس ، الذي تتشكل فيه الحكاية . ماذا يعني أن تعيش امرأة وأهية جسدها لئيب تتلانى في خدمته مقابل مضاجعتها لها ، رافضة لجسد إنسانى من

بنى جنسها - جسد وردان الجزار ؟

تشتري المرأة كل يوم خروفا من وردان ، وتعطيه أكثر من ثمنه ، وتطلب منه أن يحملها إلى خارج المدينة ، ثم يعود . وتنتج المرأة إلى مكان مهجور في أحد البساتين وهناك تهب نفسها لذب يضاجعها عشر مرات ، ورغم أن القصة تحتوي على عناصر واضحة من مكونات التخيل والاسطورة ، لكن مهمة السرد تعتمد بالدرجة الأولى على التركيز على نزوع المرأة وتوقها الأسطوري لتفريب الزمان والمكان والعيش مطلقاً في دائرة الجنس عن طريق استنفار طاقات الذب يوميا بإطعامه اللحم وتقديم طاسات النبيذ له ، كي يظل محافظاً على طاقاته الجنسية . يقول الراوى شهر زاده ـ على لسان وردان الجزار الذي يتبع المرأة ذات يوم إلى البستان ويكتشف سرها .

«وجدت المرأة قد أخذت الخروف وقطعت مطاييه وعملته في قدر وعلقت الباقي قدام دب كبير عظيم الخلقة فأكله عن آخره ... وحطت النبيذ وصارت تشرب بقدرح وتسقى الذب بطاسة من ذهب حتى حصلت لها نشوة السكر فنزعت لباسها ونامت فقام الذب وواقعها وهي تعاطيه من أحسن ما يكون لبني آدم حتى فرغ وجلس ثم وثب إليها وواقعها ولما فرغ جلس واستراح ولم يزل كذلك حتى قتل فيها عشر مرات ثم وقع كل منهما مغشياً عليه وصاراً لا يتحركان»^(١) .

وتستمر الحكاية ويفاجئ وردان المرأة والذب ويأخذ سكيناً ويذبح الذب ، وعندما تص المرأة إنها فقدت كل إمانيتها في الحصول على الجنس ، تصبح الحياة مظلمة قاتمة . يتطلب من وردان أن يذبحها لتستريح من فضاء الحياة القاتم . لكن وردان يعرض عليها الزواج ويطمئنتها بأنه أشد قدرة على الجنس من الذب ، لكنها ترفض

لقناعتها أن وردان لن يستطيع أن يحقق لها اندفاع الجسد ، والفعل الجنسي المحرّض لديها دائماً ، وتصر على أن يذبحها . مات الذب وصار في دائرة الأحلام أبداً ، فهي تفضل الموت لغياب اللحم ولعدم قدرتها على استحضار من يحقق لها فورته جسدياً . إلى هنا تبدو الظاهرة الاجتماعية طبيعية بالنسبة للمرأة وإن بدت شاذة في منظور العرف الاجتماعي وأخلاقها بدنياً - التي تفقد كل أمانها وطموحتها ومستقبلها، هذه الأمانى التي تتجدد أصلاً في الجنس والجسد، فليدبها المال والكنز . تغيب عن العالم الخارجى وتتفصل عنه بالسكر والجنس ليصبح عالم الداخل وفضاء الجسد هو فضاء يختصر كل الفضاءات الأخرى السياسية والاجتماعية والإنسانية ، بحيث يبدو فضاء الجسد هدفاً رئيسياً للحكاية ، تساعد عوامل مثيرة أخرى كالطعام والخمر والرقص والجنس بحركاته المثيرة، ويمكن تحقيق هذا التوق أيضاً «في جميع حالات السكر والعريضة ، وقد تتخذ حالات السكر هذه شكل غيبوبة ذاتية ، وفي هذه الحالة من النشوة يفتنى العالم الخارجى ، ويختلى معه الشعور بالانفصال عنه .. ويقدّر ما تجرى ممارسة هذه الطقوس بشكل جماعى تضاعف تجربة الانصهار في الجماعة مما يجعل لهذا الحل فاعلية أكبر وترتبط بهذا الحل من السكر ، وغالباً ما تختلط به التجربة الجنسية ، فهذه الجماع الجنسي يمكن أن تنتج حالة مماثلة للصالة التي ينتجها السكر .. وتشكل طقوس العريضة الجنسية جزءاً من عدة طقوس بدائية فيبدو أن الإنسان يستطيع بعد تجربة للعريضة والسكر أن يستمر لفترة دون أن يعاني كثيراً جداً من انفصاله، ويبطئه تتصاعد شدة القلق ثم تتناقص مرة أخرى بالاداء المتكرر للطقوس»^(٢) من هنا نفهم سر طقوس الجنس الجماعية التي كانت تقيمها زوجة شهر يار في الليالي كلما غاب

زوجها ، أو خرج للصيد، وذلك باستدعائها العبيد والجواري ، وتشكيل حلقة عريبيدية تشتعل فيها طقوس الجنس ، بحيث تكون زوجة شهر يار هي المحور الرئيسى فى هذا الطقس، وتتماثل الحالة هذه مع زوجة شاه زمان حين غياب زوجها ، فتلجأ إلى جسد العبد لتتفصل عن فضاء القصر المفلق على المستوى النفسى ، وعن فضاء العالم الخارجى السياسى والاجتماعى وليصبح جسد العبد هو الحقل المصطب الذى تستطيع فيه «الأناء أن تحقق سموها وقاياتها وتواصلها مع ذات حميمية أخرى وابتمادها عن ذوات اجتماعية أخرى فى آن ، وذلك بفعل الرعشة الجسدية التى تشكل هذه الغيبوبة الجمالية بعيدا عن كل فضاءات الخارج .

إن العالم بالنسبة للمرأة التى تعشق الحب — فى حكاية وريدان الجزالو — بكل اتساعه ، وجهاته الرئيسية والفرعية يقلص لينحصر فى فضاء أسطورى يتركز فى دهليز طويل مهجور فى أحد البساتين ، وفى جسد دب يضامها ، ويضيق هذا الفضاء زمانيا ليتجسد فى لحظة التواصل الجنى والرعشة الجسدية ، وبجأة — بعد موت الحب — تجد المرأة نفسها فائدة لهذه البؤرة المركزية المشعة ، التى تضيء حياتها وتصلها بالعالم ، إنها بؤرة الإشعاع الجنى ، وبانطفاء هذه البؤرة يفقد الفضاء مقوماته السحرية والجمالية وقدراته على أن يكون حميميا ، فالمل والكنز الكامن فى البستان عوامل ثانوية لتحقيق الرعشة الجسدية ، وبظلمة غابات الرعشة تبقى المدينة والناس والمجتمع فضاءات فرعية مغلقة الرؤية بالنسبة لها — فتفضل السموت داخل فضاءات الدهليز المشبع بالدلالات النفسية والزمانية فى آن . لم يعد للزمان ولا للمكان قيمة بالنسبة للمرأة ، لأن فضاءهما قد ألقى

وعُيِبَ بموت جسد الحب ، إن الفضاء الزمانى المحدد بالرعشة الجسدية مع الحب هو كل أحلام المرأة وأمانيتها . هو الماضى والحاضر والمستقبل . هو نور الشمس والفرح المطلق ، وهذا الأفاق الممتد إلى الأزل ، هو لحظة الولادة والتوق بالنسبة للمرأة . هو الخيط الذى يربطها بالعالم ويصلها إلى سفينة النجاة ، ينقطع هذا الخيط .. يفقد الجسد كل ارتباطاته ببنيات الفضاء ، فينفصل بالموت .. وتتسامل المرأة : كيف تعيش من بعد الحب ؟ فالعيش يفقد مشروعيته ظالما يعنى غياب الحلم والمنى واللذة والجسد ، ظالما يعنى غياب مقومات الفضاء السحرية التى تتجسد فى فضاء الدهليز الموجد فى البستان ، ولا أقصد المقومات السحرية ببنيها الغرائبية والتخيلية والأسطورية. بل أقصد حالة الانجذاب والتوق والانخطاف والوجد- EC STASY — بالمفهوم الصولى — نحو جسد آخر :

«فكانت ادبجنى كما ذبحت هذا الحب وخذ من هذا الكنز حاجتك وتوجه إلى حال سبيلك فقلت لها ارجعى إلى الله وتوبى وأتزوج بك وتعيش باقى عمرنا بهذا الكنز» فقالت أيا وريدان إن هذا بعيد كيف أعيش بعده ؟^(١٠) إذا كانت المرأة فى هذه الحكاية تنفصل عن العالم الخارجى، لتلجأ بجسد الحب ، ومن ثم تحقق انزائها وأنسجامها مع نفسها ومع فضاء الحياة ، فإن شهر يار هو الآخر ينفصل عن العالم الخارجى «الموضوعى» بلجونه إلى أجساد نساء مدينته ليحقق الانسجام الداخلى مع ذاته، وبعد الرعشة الجسدية التى تفصله عن ذكرياته القديمة مع زوجته التى طعنته فى رجولته وكبريائه ، ومارست الجنس مع العبيد السود مرارا ، كان يتأجج قلقه ثانية ، ثم يعود إلى حسه الانتقامى ، ويقتل المرأة ليفتح واحدة جديدة بعدها . إلى أن تأتى شهر زاد لتقدم علاجا طبيعيا فيزيائيا مسكنا لشهر يار ، وذلك بتوالى الرعشة الجسدية ، وتوالى القص

حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء .

إذا كنا في الحياة المعاصرة نسمع بشتى ضروب الشذوذ الجنسي نتيجة لتطور وتشتع بنى الحياة المختلفة ، وديناميكيته . ويحثها الدائم نحو الجديد والتغيير ، وبالتالي تتكك معظم العلاقات الأسرية والمجتمعية نتيجة لاستلاب الإنسان المعاصر وفقدانه لقيمه الروحية والإنسانية ، وبالتالي انتقال الفرد من مرحلة الأمان والطمأنينة النفسية ، إلى مرحلة التشقيق — أقصد التشقيق بمفهوم جورج لوكاش GeorgeslokaS وصنعية السلمة بمفهوم كلر ماركس فإن ألف ليلة وليلة تحيلنا إلى كثير من حواري حياتنا المعاصرة ، ويرجع ذلك إلى خيال الشعوب الإبداعى الذى كان بعيد الغور في اكتشاف خبايا الذات البشرية . ومدى احتلال الجنس حيناً كبيراً وشاسعاً من زوايا هذه الذات ، ومن داخل بنى انظمة مجتمعات ألف ليلة وليلة ، نلاحظ أن الراوى شهر زاد — يثير قضية مهمة هي قضية الشذوذ الجنسي من خلال التطور الحضارى للأمم ، وتشابك علاقات المجتمع وانفصالها في آن . الشذوذ الجنسي والعيث وفقدان الإنسان لقيمه الروحية ، ويميل إلى تجسيد هذا الشذوذ تنظيراً وممارسة وثيقاً ، ونلاحظ أن هذا الشذوذ يتجسد في الاجزاء التي اتاحت لها الظروف السياسية والاجتماعية أن تعيش وضعا متعينا على مستوى اليذخ والرفاهية ، ومغايرا لأوضاع الطبقة الدونية من السلم الاجتماعى ، وساعد على تفشى ظاهرة الشذوذ هذا الكم الهائل من الجوارى . والعبيد القادمين من أبعد أسواق الرقيق ، الحاملين أجسادهم بطاقتها الجنسية المستنفرة دائماً — قد يكون الاستغلال هنا وظيفيا أكثر من كونه بيولوجيا — لأن الجارية تعى حقيقة وضعها ووظيفتها ، وتعى انها لا تصبح محظية إلا ببها اللهر والعردة والجنس — وى

وتناغمه ، وبالتالي إزالة التوتر وحلوى الاسترخاء ويوفر غاستون باشلار^(١١) بالحديث عن الرتبة أو التناغم Rhy Tmalysis في مجال التحليل النفسى ، فشفاء الروح التي تعاني من الزمن والكآبة يحتاج إلى استرخاء وعناية متواترة ، وشهر زاد بدوره لم تكن تغفل سوى ذلك ببساطة نادرة .— خبيرة هي في فن التلطيل الرتيب حيث تقوم بعملية الاستحوال من خلال حكاياتها لتتجز نوعاً من المعالجة العقلية بواسطة الجرعات الصغيرة التي توفىظ الحلم والرغبة لتشيع الراحة كلها .— ويضيف الباحث عبد الوهاب بوحديبة : فالإثارة التي تحويها ألف ليلة وليلة تعمل الإبداع الدائم الذى يحد من القلق متجاوزاً بذلك الضيق ليساعد على اكتشاف متع الحياة^(١٢) إلا أن الإثارة — في نظرنا — هي إثارة وظيفية هدفها الأول جسد الجارية ، فالمتعة الحقيقية لا تكون إلا في حالة الحب القصوى ، وجسد الجارية الذى يُفنى يتحول إلى إيشء بمفهوم الخليفة ، أو كبير القوم ، ومهمة الجسد الأساسية إحداث الرعدة وفق قانون «الإيش السلطاني» وإذا كان خطاب الجنس كبقية الخطابات يتحقق بوجود طرفين الباث ، والهدف ، أو المرسل والمرسل إليه . وإذا اعتبرنا جسد الرجل «الباث» وجسد المرأة «الهدف» فإن المتعة قد لا تكون مشتركة بقد يحس بها الطرف الأول «الباث» فقط ، لأن الثانى يفقد شرائط الحرية التي تحقق الإبداع الدائم ، والغنى النفسى والإنسانى باعتباره جسداً مستيحاً يشترى ويبيع متى شاء الطرف الأول . وحتى شهر زاد نفسه التي تتربع على عرش السلطة الاجتماعية هي مجرد وصيفة أو خادمة ، إنها مهددة يومياً بمقصلة ذكورة شهر يار ، وما تغعله ليس إلا تأجيل فعل القتل بجمايلة السرد الحكائى من جهة وجمايلة جسدها من جهة أخرى .

هذه المجتمعات : شاعت الإباحة الجنسية في أوساط الجوارى والقيان ، ولكن الرجال كانوا لا يفرقون للحرث بمقدار ما كانوا يتسامحون مع الجوارى ... رافق هذه الأوضاع المتردية حذر عام من المرأة واحتشام لواهرها ولجنسها في مجتمع قائم على ترويج اللهو والفجور . وكانت تزداد الرغبة في سجن المرأة وقهرها نفسيا ومعرفيا . ولى خفضها الدائم إلى مستوى الأشياء والسلع : فلانة تحت فلان ، المرأة متعة من متاع الدنيا ، كل مالك يملك إلا مالك النساء فإنه مملوك والمرأة حرمة ، أم فلان ، عبدة ... الخ، (١٧) .

وطبيعي جدا في هذه المجتمعات أن تبرز ظاهره الشذوذ الجنسي مع الحيوانات الآلية — أو التي جرى ترويضها لتكون البقرة ... والقصة التي نحن بصدها — تثير هذه القضية .

البؤرة المركزية للقصة ابنة أحد السلاطين — لم يذكر الراوي اسماً لها — تترك السلطة والقضاءات الحميمة للأشربة والمال والسلطة ، وتلوذ بأحد عبيدها ليفتض بكارتها ، ويحول الجنس عند ابنة السلطان إلى قضية مركزية وهم يومي ، ويقصر العبد عن إحداث الرعدة الجنسية عند ابنة السلطان فتبحث عن معادل آخر ، ولأن القرد أكثر نكاحا من العبد ، فإن القهرمانتر والقوادة في آن — تقترح على الأميرة أن تلجأ إلى قرد يطفئ ظمأها وسعاع جسدها ، ويضيء فراغها الإنساني والروحي الذي تحسه نتيجة لعدم حصولها على الرعدة الكافية ، أو الجرعات الكافية والمتواصلة من اللذة ، تلجأ الأميرة إلى القرد تواقفة لخلق قضاء حميمي يقصها عن العالم ، وقضاء السلطة ، ويربطها بالحياة والحلم في آن :

يحكى : «لانه كان لبعض السلاطين ابنة وقد تحلق قلبها بحب عبد اسود فافتض بكارتها وأولعت بالنكاح فكانت لا تصبر عنه ساعة واحدة فكتشف أمرها إلى بعض القهرمانات فاختبرتها انه لا شيء ينكح أكثر من القرد ... فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمرته بعبونها فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبائه في مكان عندها وصار ليلا ونهارا على أكل وشرب ونكاح» (١٨) ويكتشف والدها السلطان حقيقتهما مع العبد والقرد فيريد قتلها لأن شذوذها هذا يضعف تموضعه كسلطان في الحياة السياسية والاجتماعية والثقوى والسلطة وابنة السلطان تريد تشكيل قضاء مغاير للقضاءات والدها لتلوذ بجسد القرد ، وهذا يعني تحديدا خلق ثغرات في خطاب السلطة السياسي ، تؤدي إلى إدانة هذا الخطاب من جهة ، وتضع هذا الخطاب في إشكالية سياسية واجتماعية مع جمهور الشعب من جهة ثانية . ويعي السلطان انه من هذه الثغرات يمكن أن تنفذ رياح التغيير إلى السلطة لتتزعززع أخلاقها البطريركية وقيمها الرزاقية ، ولتتشرى بأعمال الشرخ فيها وما يهم ابنة السلطان هو تحطيم بنية القضاء المطلق الستاتيكي لانه يحرمها من الجنس ومن طاقاتها ومن شذوذها الذي عشقته وأولعت به . ثم تحيك القهرمانة خطة لهروبها مع القرد ، فتقيم شطر الصحراء ، هذه الصحراء التي يمكن اعتبارها قضاء مفتوحا ، قضاء الأمان والتوق ، قضاء الحلم والرعدة الذي يتسع لجميع امتيازات قضاء السلطة . وقضاء العالم كله ، تشتري اللحم يوميا من أحد الجزائرين فيبشك في أمراها ويتجهها إلى الصحراء ليكتشف أنها امرأة ، بعد أن كانت قد تنكرت في رزي الرجال ، ثم ليتلصص على جسدها وهي تضاجع

القرد ، وستلاحظ أن ظاهرة التلصص والتجسس ظاهرة مهمة جدا في حياة السلطة السياسية السلطنة في الليالي ، وتنتقل هذه الظاهرة بالعدوى إلى كثير من الشرائح الاجتماعية، يقول الراوى : «فرايتها استقرت بمكانها وأوقدت النار وطبخت اللحم واكلت كفايتها ، وقدمت باقيه إلى القرد الذى معها فاكل كفايته ، ثم إنها نزعته ما عليها من الثياب وليست الفخر ما عندها من ملابس النساء ، فعلمت أنها أنثى ثم أنها أحضرت خمرًا وشربت منه ، وسفت القرد ثم واقعا القرد نحو عشر مرات حتى غشى عليها وبعد ذلك نشر القرد عليها ملأه من حريز وراح إلى محله فنزلت إلى وسط المكان ، فاحس بى القرد وأراد اغتراسي فبادرته بسكين كانت معي ففريت بها كرشه ، فالتبته الصبية فرعة مرعوبة فرأت القرد على هذه الحالة فصرخت صرخة عظيمة حتى كادت أن تزحف روحها ثم وقعت مغشيا عليها فلما الباتت من غشيتها قالت في ما الذى حملك على ذلك ؟ لكن بالله عليك الحقني به فما زالت الاطفاها واضمن لها انى اقوم بما قام القرد من كثرة النكاح إلى أن سكن روعها» (١٨) .

نلاحظ كيف أن الراوى — شهر زاد — يوظف للسرد بسخرية مضحكة مخزية في أن — بحيث يتركز السرد على تمزية الشخصية النسوية السلطوية من كل قيمها الإيجابية والحضارية إذ تبدو الشخصية فاقدة لبشريتها وقيمها وأدميتها مع ملاحظة أنه لا يهمن في الحكاية التحليل الأخلاقي وما يفرزه من أطروحات فكرية أيديولوجية .

ماذا يعنى أن ترتى امرأة في حضن قرد يهز جسدها لعشر مرات يوميا في هذا الفضاء الشاسع من هذه المصهرء بعيدا عن التوصلات الاجتماعية والإحصائية

والفكرية ؟ الشخصية هنا تفقد ارتباطها مع العالم الخارجى عن طريق الرعدة ، وكلما زاد عدد مرات الرعدة كلما حققت الانسجام الداخلى . أمام قمع الفضاء الخارجى الذى حرض عليها السلطتين السياسية والاجتماعية اللتين أردتا قطف رأسها ، لابد من الرعدة لتحقيق لها الغيوبة والطم بفضاء آخر ، وهنا يبدو فضاء الخارج أو فضاء عتباته — بتحديدات ميخائيل باخطين لبنية الفضاء ومفهومه ، من خلال فكرة النقدى حول خصوصيات النص الروائى — فضاء غائبا لا قيمة له ، فضاء ليس من مهمته أن يساهم في تطور الحدث ونموه ، والسعي به نحو ذروة القص ، بلغنى الفضاء الخارجى هذا ويُستبدل بفضاء نفسى موضعى تعتمد عليه الأميرة لتحقيق حالة الانسجام والتناغم ، بحيث يتحدد ويتشكل هذا الفضاء النفسى من فضاء الخيبة التى تغطي جسدها وجسد الحب ، ويلعب الفضاء الخارجى ، وهنا يبدو الفضاء الداخلى فضاء حميميا ، إنه في اكتمل أبعاده الجمالية — بالنسبة للصبية والقرد الذى يترك صاحبه ويتبع الصبية — أما الفضاء الخارجى فهو قمعى ، أى أنه استلابى ، ويمثل في سلطة السلطان وبينه دولة ، وسلطة العرف الاجتماعى الذى تفرضه بنية الحياة السياسية والاجتماعية والتى ترتكب أشنع درجات الشذوذ — لكنها في ظل المفهوم الذى ساد في بنية الحياة العربية والإسلامية برمتها — وإذا بلتيم فاستقروا — تعمل على المصرة التامة في ضروب شذوذها — ويبقى الفضاء الداخلى مدحلا موضوعيا ، يبقى هو المركزية وبؤرة الإشعاع المركزية التى تضيء ومسج لىالى أبنة السلطان في رحلتها المطلقة مع جسد القرد . ورغم أن شخصية أبنة السلطان هى شخصية نامية داخل الحدث القصصى ROUND CHARACTER بدنيا ميكيته

ومواقفها وانفعالاتها ، وتحديد مسار السرد والحدث القصصى وقدرتها على أن تبقى محافظة على نموها وتجديدها حتى آخر القصة لكن نمو هذه الشخصية هو نمو وظيفي لأنه يساعد السارد على السخرية والتنديد بمواقفها ، وبصورة تكاد تقترب من الرمز بدلالاته القريبة دون أن تشير إليه .

ماذا يعنى أن تقترب أميرة من خط الدم وحافة المقبرة ، ببديها ونجسها- في حالة فقدانها لقرد يمارس معها لعبة الرعشة على امتداد الزمان ليبله ونهاره من خلال المواقف الأسطورية الذى يسم الحكاية ؟ . هو الأسف على القرد الضائع ، على اللبالي المتناحرة لذة والفا .. على البرح الشفيف للمواكب لاستنهاض طاقات الجسد التى كان يشغلها القرد ويضعفها بالأمية والحلم ؟ أو الأسف على حرية الفضاء الذى فلد مواصفاته الجمالية ، وسيرورته وإمكانات هذه السيرة واختزال وتجميع الزمان والمكان بكافة بنياته ، وتجميده فى لحظة الرعشة مع جسد القرد ؟ .

نلاحظ أن الصبية — ابنة السلطان — عندما تطمئن إلى أن القدرات الجنسية المسلوقة يمكن أن تستתר ثانية عن طريق جسد الشاب الجزار ، الذى يُعْيها بالأماني ، ويخلق فضاء جديد يتماثل والفضاء السابق ، وأن لا إشكالية فى موت القرد ، طالما أنه يستطيع أن يفعل كما يفعل القرد ، وربما أكثر . تؤجل ابنة السلطان فعل القتل ويهدأ روعها، طالما أن الفعل الجنسي باق مستمر وبالتالي استمرارية القى الفضاء وحيميمته الداخلية ، تروى شهر زاد الحكاية وهى متيقنة أنها أمام جسد ذكرورى هائج يغلف وحشا داخله ولا يمكن انتزاع هذا الوحش الهائج القابع فى مسامات شهر يار إلا بتقديم مدينة الأجساد والنهود والأكفال ، وما بينها كجرات رئيسية لتضدير

الوحش ، وبهذا تتفرع البوابات فى اللبالي ، وتلد المرأة المرأة . والجارية الجارية ، وتقدمها لشهر يار لكى يقتضها على مستوى الحلم والتخييل ، بعد أن كان يقتضها على مستوى الواقع قبل أن يستحضر شهر زاد وشهر زاد فى اللبالي ليست إلا جارية ، لكنها فائتة شبة ، تجيد العشق والحب والجنس على أحدث الطرق الفنية ،

وتدفع شهر يار إلى قمة الشهوة . ثم تسكت عن الكلام المباح ، ليبدأ دور الجسد المباح فى صفاء الصباح بإعطاء آخر جرعة وأقوى جرعة وهى جرعة الجنس والرعدة التى ستسكن شهر يار إلى الليلة الثانية . فى جسد شهر يار هذا السر الغامض وفى حديثها هذه الرغبة المتأججة لإشعال مجامر الأجساد . وفى حقيقة الأمر إنها تمارس لعبة السخرية من بنات جنسها ومن زمنها أكثر من رغبتها فى تهريضهن ، وأكثر من رغبتها فى إعادة شهر يار إلى دائرة الوعى والعقل ، وإعادة السلام والطمانينة إلى المدينة الشهر يارية . وما تفعله شهر زاد هو أنها تجمى نفسها بواسطة جرعات التضدير المستمرة التى تتركز فى سحر القصر وغرائبيته ، وقضاياه الجنسية ، فى سحر الرعدة الجسدية التى تحلقها لشهر يار . إننا نخالف بعض الدارسين الذين ركزوا على الوعى الشهر زادى ودوره الاكيد فى إنقاذ المدينة من هجمة شهر يار ، ولا ندعى هنا أننا مصيبون فى أحكامنا ، إذ أن هذه الدراسة لا تعدى المحاولة والاستقصاء والبحث ونرى أن التركيز ينبغى أن يجعل على فهم البنيات العميقة لآلية أجساد الجوارى والنساء وحضورها المكثف ، وأسباب هذا الحضور ونتائجها والنمو اليسى وفق متواليه هندسية لهذه الأجساد فى اللبالي ، ومنذ اللبالي وطريقه بناء المدينة الشهر يارية وتخطيطها وهندستها القائمة على قامات النساء والرجال المشروخة والعريضة الجنسية ، واللصوصية والفجور

والشذوذ والقتل والاختلالات والقهرمانات والقوادات والدماسيس والمزامرات ، والتاريخ الهش الفائق لإمكانات صيرونه ونموه ، واستشرافه لأفاق أكثر وهجاً ، ويحسه عن بديل أكثر كرامة بشرية وإنسانية .

في هذه الحكاية تميز شهر زاد تشكيل طبقتين متباينتين وهذا هو أسلوب قصصها في معظم اللبائال — ويمكن فهم هاتين الطبقتين من الدلالات النفسية العميقة التي يمكن أن تفسر من خلال تشكل الدودة السوداء والصفراء في رحم الصبية ، وبخلال ممارستها الجنسية السابقة مع العبد والقريد ، ويبرز يمكن القول إن مفهوم الدودة السوداء يحيل إلى العبد الذي شكلها من خلال تكاثره للصبية ، أي أنها متشكلة من الشريعة العامة من عبيد وخدم ومقهورين ، هؤلاء لا أمانة لهم ولا عهد ولا قيم ولا ذمة — بالمفهوم الشهرزادى — فهم يعتقدون على نساء أسيادهم ويتهامون بالفعل الجنسي حين تنام حين السلطة الحامية للقيم والأشرايع والقوانين . وما تعلمه شهر زاد يتركز في إثارة نفور السلطة الشهر يارية من العبيد ، ولتحريض في شهر على غريزة القتل للعبيد من جديد — لا سيما ونحن نعرف أنه ضبط زوجته في حلقة عريضة مع مجموعة من العبيد والجواري ، بينما أخوه شهاب زهان ضبط هو الآخر زوجته مع عبد في قصره في حلقة عريضة جنسية — ولتعزيز طاقاته الجنسية في آن . هذه الطائفت التي فجعت بها زوجته وأحدثت الفسوخ في حياتها بارتباطها في أحضان العبيد ، وتقضيهم عليه . ومن ثم تقدم شهر زاد جسدها مبخرة وغبارا وتوابل . ونسقا قمصينا جديدا . باعتبارها المبادئ الموضوعي لكافة فئاته ومزائمه السابقة . وشهر زاد بهذا تعمل على تأكيد الخواص الشهر يارى ، وتعزيزه في مستوى رؤيته للعبيد الذين يسلبون أجساد نساء السادة ، لا على إغلائه وإعادة

الوعي الشهر يارى ، وهنا ترسم صورة شنيعة للعبيد — خارجيا وداخليا وبيولوجيا — فهم خائنون لأسيادهم وللبائيد البيضاء التي تمد إليهم ، وهيالهم تسبب الأمراض والشذوذ للأميرات وبنات السلاطين ، وسيدات الطبقة الأولى ، فبدلا من أن تنجب هذه الأميرات العبيد أطفالا أصحاء ، فيولهن وينجبن ديداناً سوداء ، بينما نرى أن القردي — الميوان الأليف المذلل — أكثر صفاء على المستوى البيولوجي من العبد الأسود ، فحيالين القردي تشكل دودة صفراء داخل رحم ابنة السلطان ، بينما حيالين العبد تشكل الدودة السوداء .

ونؤكد هنا ثانية أننا لا ندرس الحكاية من مستوى التخيل والخرافة لأن دراستها وفق خطاب خرافى أسطوري — خاصة دراسة الحكاية الجنسية — يفقدها القدرة على البناء والتشعب سياسيا واجتماعيا ، ومن ثم إكمال إشادة هذه المدينة العريضة الأشماعة المبنية على قامات الأجساد المستباحة .

ونظرا للأهمية الواضحة التي تحتلها النساء الزواني والقوادات والمكبرات والقهرمانات في اللبائال — باعتبارهن صانعات العجب والمكائد محطبات حدود المستحيل وصانعات الفرح للسلطة — فإن شهر زاد تستعمل على إحداث لكى تشفى الصبية ابنة السلطان من اللدس الذى أصابها . يقول الراوى واصفا مهارة القهرمانات فالتزمت لي بتدبير هذا الأمر وقالت لي :لابد أن تأتيني بقدر وتملاء من الخل ، وتأتيني بقدر رطل من العود اللتح فأتيت لها بما طلبته فوضعت في القدر ووضعت القدر على النار وظلت غليانا قويا ، ثم امرتني بنكاح الصبية فتكحتها إلى أن غشى عليها فصلتها العجوز وهي لا تدعى بالث فرجها على ثم القدر فصعد سخلته حتى سفل فرجها فنزل فيه شيء فتملكه فإذا هو دودتان أحدهما سوداء والأخرى

صفراء فقالت العجوز : الأولى تريت من نكاح العبد
والثانية من نكاح القرد فلما أفاقت استمرت معى مدة وهى
لا تطلب النكاح وقد صرف الله عنها تلك الحالة^(١٧)

ونلاحظ أن ما أعاد الفتاة إلى آدميتها (حيامين) الشاب
الجزار الذى ينتمى قطعاً إلى طبقة غير طبقة العبيد فهو
يملك السيادة الشكلية ولو على الأقل على المستوى
البيولوجى والخارجى السطحى — اجتماعياً وطقياً
يتوضع فى نفس طبقة العبيد المسحوقين . بدرجات أقل
انسحاقاً — ولأن هذا الشاب الجزار مارس الجنس برجلة
غير اعتيادية تلقى القرد — حتى أن الصبية فقدت الوعى
فإن (حيامينه) بالإضافة إلى مستحضرات القهرماتة
الطبية ظهرت هذه الصبية المندسة بأجساد العبيد والقردة
وأعادتها إلى موقع السيادة والسلطة باعتبارها ابنة
سلطان . هذه الحكاية لا تقدم شيئاً جديداً على مستوى
نمو الفعل الجنسى ، لأن الحكاية السابقة وردان الجزارة
قدمت دلالات متشابهة وتكاد تحصل نفس دلالات هذه
الحكاية ، وتتخلص معها فى الرؤية ، وإذا فهى تبدو نسخاً
مكرراً ، إلا أن هذه الحكاية أضافت شيئاً جديداً ومهما
على مستوى النفس والبنية الحكائية ، والحبكة السردية ،
وفك الحبكة ، بالإضافة إلى إدخال عناصر ومكونات
السلطة .

المرأة السابقة — فى حكاية وردان — تاكلت من غياب
الحلقة الحميمية من القضاء بكافة أشكاله بغياب الجنس
بعد موت الدب ، وبعدم قدرة وردان الجزار على القيام
بمهام الدب ، أما الحكاية الجديدة فإنها تنمو وتتشعب
لكى لا تقع فى حالة ثبات وانقطاع مع فضاء العالم
الخارجى زمانياً ومكانياً كما وقعت فيه الحكاية السابقة ،
ولأن ، الصبية ابنة سلطان فقد شفاها الله من شذونها .

أما الأولى فهى امرأة عادية فقد انتقمت منها العدالة بعدم
شفائها ثم بموتها .

تستمر ابنة السلطان فى الحياة ، بتعبير آخر إنها تستمر
للقضاء على حالة الانحطاط الروحى والإنسانى التى
عانتها ، وللقضاء على من خان أسياده ، والذى كان
السبب فى هذا الانحطاط ، وهو جسد العبد بالدرجة
الأولى ، ثم جسد القرد كما يلهم من خلال رؤية السارد
التي تميل إلى استخدام مستوى الترميز القريب ، دون أن
يكون ترميزاً مقصوداً لذاته ، وبمفصلاً عن السياق العام
للحكاية .

ليست هناك حكايات برئية على حد تعبير أضدريه
ميكيل^(١٨) . ولا يمكن أن تكون برئية فهى وظيفية وهدفها
يتركز بالدرجة الأولى فى إنقاذ شهر زاد لنفسها من فعل
القتل ، وعلى تعزيز وإشادة المدينة البطوركية الشهريارية
القائمة على مزيد من استلاب النساء والجوارى والعبيد
والغفراء ، وربما يمكن القول إن تداخل الأصوات الساردة
أو تعدد اللغات — بمفهوم ميخائيل باخثين — يجعل من
الحكايات خطاباً أدبياً غير بىء وبالتالى تعمل هذه
الحكايات على تعرية خطاب السلطة تعرية غير مقصودة
لذاتها بل ناتجة عن تعدد اللغات نتيجة لتعدد الأصوات
الساردة فى أكثر من حضارة عربية وفارسية وهندية .

ملاحظات أخيرة

— ١ —

إن الجنس فى الف ليلة وليلة بوصفه رؤية متنامية
ومتشعبة يأخذ حيزاً لا متناهياً من خلال تموضعها فى
مكونات الحكاية الجنسية ، حتى يبدو أحياناً شامولاً ، إذ
من يؤرته تنفرع وتتكون كافة عوامل القص ومكوناته
وسنعتبر أن خطاب الجنس بشكل مجموعة من الحوافز

Motifs ، ويوجد هذه الحوافز ينمو القصة والسرد والوصف والحكمة والحوار ، وإن كان السرد في ألف ليلة وليلة ينمو ويمتد على حساب الحوار الذي يتداخل ويختلط أحيانا مع السرد ، وأحيانا يلغى ويصعب فصله عنه عكس النصوص الروائية الحديثة القادرة على بلورة الحوار والسرد وبدور كل منهما ، وذلك لأن ألف ليلة وليلة ليست رواية بمفهوم الرواية بتقنياتها الحديثة ، بل هي بؤرة لرواية كبيرة ، يمكن أن تشكل قصصا قصيرة وطويلة وروايات أخرى وفصولا من روايات ، إذا ما عولجت معالجة روائية فنية حديثة ، ويمكن القول إن المتن الحكائي العام FABLE مجموعة من الحوافز التي تعتمد بالدرجة الأولى على خطاب الجنس ، ودور هذا الخطاب في تحريك الأفعال وردود أفعال شخصيات الخيال وكل حافز MOTIF يشكل جسد امرأة أو وصيفة أو حرة ، أو أميرة أو خادمة ، فالأجساد النسائية وأجساد الفلمنك هي هذه الحوافز التي ينمو ويتطور المتن الحكائي بواسطتها ، لتتطور الحكاية ثم تُحكى ، ثم تصبح هرا بواسطة أجساد النساء وما إن يكتمل حتى يتفك بدوره إلى وحدات غير قابلة للتفكيك عندما تحدث الرعدة الجسدية .

تتول الرعدة الجسدية ، ويستلحق الخليفة ، أو الأمير أو كبير القوم ، ثم يعود ويتوضأ ويصلى ويشرف على أمور مملكته ، فيعزل هذا ويقطع رأس ذاك وكلما حلّ الليل ، عادت شهر زاد — أو النساء من بنات جنسها — وشكلت الحافز . ونلاحظ أنه حتى المفامرات الأسطورية والسحرية والخرافية في الليالي يتم تحفيزها ونموها بواسطة خطاب الجنس .

وخطاب الجنس — في ليالي الجنس — بنية كلية تتفك بدورها إلى مجموعة من البنى الجزئية ، وفي كل بنية يشكل

جسد المرأة حافزا وهذا الحافز بدوره هو وحدة حكاية صغيرة سرعان ما تنمو وتتلقى بوحدة حكاية أخرى ، وتتصافر هذه الحكايات جميعها أو الوحدات الحكائية الصغيرة — لتشكل حافزا رئيسيا يزداد وينمو تعقيدا ، وينمو لتشكل العقدة الرئيسية ، التي ستحل بدورها بانعدام الحافز ، أي بإلغاء الجسد بالجسد ، وتحقيق الرعدة الجسدية .

إن بانعدام الحافز يحدث الرعدة تتفك الحكاية إلى وحدات غرضية غير قابلة للتفكيك^(١٨) ، وما يجعلها غير قابلة للتفكيك — في نظرنا — تلاشي الحافز وذلك بقاء جسد شهر زاد بسيدتها شهر يار وحصول الرعدة وانتهاء الحكاية . وبالتالي تحقيق الفرض النهائي من الوحدات الحكائية الصغيرة الأنفة الذكر .

إن المتن الحكائي في الليالي يتشكل من مجموعة الحوافز الجنسية المتتابة زمنيا وبسبب السبب والنتيجة والوظائف التي تؤديها هذه الحوافز ، ويتعزز ارتباط وجميعة العلاقات بين الشخصيات الذكورية والأنثوية كلما قويت الحوافز الجنسية التي يمكن اعتبارها حوافز مشتركة Associates وكلما ضعف الحافز كلما همت وتلاشت العلاقة بين الرجل والمرأة ، ونقول بمفهوم الخليفة الذي سأل الجارية «أنت بكر أم إيش ؟» ، إن تموضع الجارية في حقل «الإيش» سيخفف من اندفاع الحافز ، ومع الزمن وتحول الجسد «الإيش» واستهلاكه — باعتباره سلعة — عبر امتداد الزمن واتساع فضاء المكان ، سيقل الحافز ليتشكل حافز جديد عن طريق شراء جارية جديدة مازالت بكرًا . أو «إيش» لم يستهلك بعد . وهكذا تتناسل «الأبكار والإيش» في مجتمع السلعة والوسطاء والسماصرة والمنافسة والتخاسين ، هذا

المجتمع الذى ستصبح فيه المرأة قهرمانة وقادة في نهاية المطاف ، لانها لم تعد بكرًا ولا « إيفرى » بمفهوم الخليفة .

(٧)

يمكننا القول إن كافة المصالح السلمية والعلاقات المشتركة وطبيعة الروابط المصممية أو الفاترة بين شخصيات الحكايات الجنسية في ألف ليلة وليلة ، تتحدد وفقًا لحمل الحوافز الجنسية التي اعتبرناها رئيسية ومشاركة Associates ففي حكاية وردان الجزار والمرأة الغنية تتحدد الروابط الوثيقة بين الحب والمرأة وتتعزيز وتقوى بتعزيز الحافز الرئيسى ونشاطه وقوة الدب على المضاجعة التي تبلغ عشر مرات ، ونلاحظ عندما قالت الحوافز المشتركة بموت الدب انتهت العلاقة أو الرابطة بين جسد المرأة والقضاء الخارجى المكنانى والزمانى وحصلت القطيعة الكاملة بين المرأة ، وبين كافة مكونات بنية القضاء الذى أصبح مظلمًا وقاتمًا ، فما كان من المرأة إلا أن طلبت من وردان أن يذبحها .

ونستطيع أن نلخص في هذه الحكايات بين نوعين من الحوافز :

• حوافز ميكانيكية وحوافز فائرة ، فالحوافز الميكانيكية هي الرغبة المتناهية والمضمونة لادوام تحقيق الفعل الجنى مع الدب ، أما الحوافز الفائرة فهي شعور المرأة بالحيادية ، والسلبية تجاه جسد وردان الجزار ، ومن ثم رغبة في القطيعة مع العالم عن طريق الموت ، إن عدم فك حبكة اللغالي الجنسية في ألف ليلة وليلة يعنى أن هناك حافزًا فائرا ، وهذا الحافز الفائر يؤدى إلى وجود أزمة حقيقية على المستوى النفسى والجسدى بالنسبة للشخصية وعدم فك الحبكة إلى تعاد الأزمة وتوترها ، ولا تتلاشى هذه الأزمة : لا بإبراء الدافع الجنى إرواء

مُرضيها ، وعموماً فإن شهر زاد فنانة في حيك الرواية ، وفنانة في فك حيكها ، وذكية في التصالح مع هيجان اجساد شخصيات البطيريكية - ذكورا وإناثا - فهي توظف المتن الحكائى في اللغالي بتعزيز الحافز إلى أقصى غاياته ثم تنتهي بالرحمة ، أو بتلاشى الأزمت ، عندئذ تتراخى النفوس ويتحقق المصالح المشتركة بفهم غير المحقول أن تترك شهر زاد شخصيا مهما ومعمولا في حالة أزمة ، لأن ذلك سيؤثر على شهر يلى على المستوى النفسى ، ويؤخر مفعول الجرعات التي تقدمها له .

تسكت شهر زاد عن الكلام المباح بعد أن تحقق لشهر يلى حالة من التراضى والانسجام مع جسدها على فراش اللذة ، ودخل قضاء غيبوبة الجنس . ووسط زجاجات الخمر والزعفران ، والبخور والطنافس اليديمة والمزركشة طفى حكاية أخرى نلاحظ أن «أفسس الوجود» و «الورد في الاكمام» وصلا قمة أزمة حقيقية من التسلم والمرضى والحزن ، ثم انت شهر زاد وفك حبكة هذه الأزمة بتحقيق الفعل الجنى والتراضى بعد غياب مؤثر اذاب جسديهما ونفسيهما من فرب الحب والجوى ، تحقق شهر زاد حالة التراضى بخاتمة الحكاية الآتية :

قالت بلغنى أيها الملك السعيد أن انس الوجود والورد في الاكمام لما اجتماعا تعانقا ولم يزالا متعانقين حتى وقعا مغشيين عليهما من لذة الاجتماع ، فلما افانقا من غشيهما اتشد أنس الوجود هذه الأبيات :

أسعد الأوقات لياليت ألفنا
حيث أمسى لى حبيبى منصفا

.....

فلما فرغ من شعره تعانقا واضطجعا في خلوتهما ولم يزالا في منادمة وأشعار لطف وحكايات وأخبار حتى غرقا في بحر الغرام ، وبضعت عليهما سبعة أيام .

الدين «أبي الشفصات» عندما التقى بزييدة العودية :
« ثم كشف لها عن ذراعه فوجدت بدنه كالفضة النقية
فضمته إلى حضنها وضمها إلى صدره وعانق الاثنان
بعضهما ، ثم أخذته وولحت على ظهرها وفكت لباسها
فتحرك عليه الذي خلفه الوالد فقالت مدحك يا شيخ زكريا
يا أبا الحروق . وحط يديه في خاصرتيها ووضع عرق
الحلقة في الخرق ، فوصل إلى باب الشعيرة وكان مريده
من باب الفتوح ، وبعد ذلك دخل سوق الاثنين والثلاثاء
والأربعاء والخميس فوجد البساط على قدر اللبان وودور
الحق على غشاه حتى انتفاه ..»^(٢١).

قد يريخنا القارئ أو القارئة العريبان — الكريمان —
الذين يعيشان في مجتمع أبوى بطريقتي يزداد حنبتا
وتزمتا وندسية زائفة وتزداد المحرمات فيه أمام الابتعاد
عن جوهر الدين ، ويغضن الرجال والنساء فيه بهدوف
الشرف والعة ، ويذبح الرجل اخته إذا ما خرجت عارية
الراس أو الذراعين ، ثم يأتي المساء ويدلج الخضارة
ويتوجه إلى بيت الدعارة . ويفنى حياته بهنا عن أجساد
النساء وكافة حالات العريضة في هذا المجتمع الذي يمكن
القول عنه إنه يرتكب أبشع أنواع الدعارة سرا ويشغل من
ابتسامة يد علية ، تطول قائمة المحرمات ، وتصبح المرأة
فيه سجيبة أربعة جدران ، فيخلق الغشاء فيها روحها
وجسدها فسرعان ما ترتقى على صدر أقرب رجل كلما
سنتحت لها الفرصة تحديا لمجتمعها ، وانتقاما لجسدها
وروحها الجريحين .

في هذا المجتمع المليء بالتناقضات والأدران حتى
النضاع ، الأخذ من الدين قشرته الخارجية القائم على
الطائفية والمشاربونية والقبلية بعيدا عن أي معنى إنساني
وحضاري فيه ، المكس بالأسحر والشعوذة والخرافة
وغرابة قطاعاته القبلية التي تسبق الخيال والتخيل ،

وهما لا يديران ليلا من نهار لقرط ما هما فيه من لذة
وسرور وصفو وجبور فكان السبعة أيام يوم واحد
ليس له ثمن،^(٢٢) .

طبعي أن تحقق شهر زاد حالة التراضي أو تفكيك
الحافظ إلى وحدات عرضية غير قابلة للتفكيك إلى أن يأتي
هادم الذات ويفرق الجماعات ، هذا إذا عرفنا تموضع
«أنس الوجود» والورد في الأكمام في حقل السلطة
السياسية والاجتماعية فالورد في الأكمام هي ابنة الوزير
«إبراهيم» وزير ملك عظيم الشأن ، أما أنس الوجود فهو
أجمل شباب المملكة إذ «لم يكن أحسن منه منظرا
ولا أبهى طلعا ، ثم الوجه ، ضاحك البين ، طويل الباع ،
واسع الكتف»^(٢٣) .

أي أنه متمتع بالقدرات الجنسية والجمالية ،
بالإضافة إلى كونه فارسا مهما في السلطنة ، ويحبه
السلطان محبة عظيمة ، ويقربه إليه ، فكيف لا تحقق
شهر زاد له الجنس والجسد ؟ وكيف لا تحقق للأميرة
التراضي بدوام الرعشة ؟ ليست شهر زاد صوفية تركت في
محراب الجسد والشهوة ، والفييوية ، فنانة ومبدعة في
فنون الحب والجنس قادرة على شحن أعلى النفوس
بالشهوة ، وإيقاظها كلما فترت ؟ .

الليست معنية بتحقيق حالة التراضي والتناغم مع
السلطة البطيريركية ؟ ليس جسدها وظيفها مكرسا لإحلال
التراضي مع شهر يلى وتأجيل فعل القتل ، بإيقاظ شهوته
دائما ، ودفنها إلى ذروة تاججها . ثم تأتي جرة الجنس
قوية محكمة لتحقيق حالة التراضي والفييوية ، ثم
الانسجام والتراضي ؟

ونأخذ نموذجا آخر من نماذج التراضي المطلق أو تلاشي
الأزمات ، أو ما سميناهم بتفكيك الحافظ من حكاية علاء

يصبح الحديث عن ظاهرة الجنس أمرا مشينا ومعيبا لمن يتحدث به ، ولأسرته وأجداده وأبائته الذين يرقون مستزيعين في قبهم العالية وأضرحتهم ومزاراتهم ، ومن صهاربهم ، فينتفضون مذهوبين مويخين مستنفرين لعنات الشياطين والملائكة عليها تنزل عقابها على هذا المارق المحرض للجرور .. قد يوبخنا هذان القارئان ويتمن أن هذه الدراسة يبقاظ الشهوة والدعوة إلى فساد الأخلاق ، لكننا هنا نؤكد أن هدفنا ليس ذلك ، ولا يمكن أن يكون ذلك ، لأننا نرى في النص الأدبي — **نصوص ألف ليلة وليلة** — قدرة فائقة على فهم البنيات الاجتماعية والسيوسقية ثقافية لجمعات الليالي ، ونرى فيه سردا أخاذا وأديبا حيا قادرا على تشكيل أجناس أدبية فنية وجمالية أخرى ، إذا ما عومل هذا السرد بتقنيات حديثة .. استطاع أن يكشف عنها النقد المعاصر — إننا نتعامل مع النص في **ألف ليلة وليلة** بوصفه أدبا وفنا ، وخطابا أدبيا وفكريا له بنياته الخاصة ، وجمالياته الخاصة ، ويبقى النقد في أهم مواصفاته «أدبا مادته الأدب» على حد تعبير الناقد **بيسي مورو** . ونصوص **ألف ليلة وليلة** خاصة الجنسية — التي يمكن أن نقول إنها تنصوي تحت ما يسمى الأدب الماحج — **PONNNOG** و **RAPHIE** ، تبقى في بنيتها المعقدة خطابا أدبية شأنها شأن بقية الخطابات الأدبية الأخرى ، ولا تقل أهمية عنها . ولو كان عكس ذلك لما كتب فقهاؤنا وعلمائنا الأجلاء قبل قرون عديدة أهم الرسائل والمخطوطات عن ظاهرة الجنس ، وأخبار الجنس والجوراء ، وتقوية القدرات الجنسية وظواهر المجون والخلاعة والفساد وأخبار العواهر والقوادات والزناة والزواني كخبر كل ذلك في جرة فكرية ، وفي جو تسوده حرية الكتابة وحرية البحث والتقصي ، وتقبله الناس بروح الموضوعية والرحابة

العقلية ، ومن الذين بحثوا في إشكالية الجنس وأساليبه وطرقه وغاياته وأخبار النساء والجوراء المحظوظ في كتابه «مفاضرة الجوراء والغلمان» ومحمد المغربي التيجاني في كتابه «تحفة العروس وروضة النفوس» والشيخ التونسي محمد النفذاوي الذي ألف كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر» بناء على طلب الأبى التونسي الحاكم آنذاك ، والشيخ السيوطي في كتابه «الإيضاح في علم النكاح» وغيرها كتب كثيرة ، إلا أن أهم الكتب وأكثرها جراءة في البحث عن أهمية الجنس وضرورة تقوية دوافعه وتزكيتها هو كتاب «رجوع الشيخ إلى صباه» لأحمد بن سليمان الملقب بابن كمال باشا ، ويكتفى بتقديم مقطع من هذه النماذج السابقة كدليل على مناخ حرية الكتابة والبحث الذي عرفه أجدادنا وفقهاؤنا ، نموذج يدل على أنه كان لهؤلاء القدماء ، والفقهاء والشيخوخ الذين نشئوا نشأة إسلامية لا إرهابية ، نظرتهم الخاصة إلى فن الحب والجنس وأهميته التي لا تغفلها أهمية ، يقول الشيخ محمد النفذاوي : «هكذا أردت الجماع فعليك بالطيب ثم تلاعبها بوسا وعضا وتقبيلها لفيها ورفقتها ، مصا ومضا وبوسا في الصدر والأعناق والأخصار وأنت تقبلها بعينا وشمالا إلى أن تلتين بين يديك وتمتل وتقرّب الشهوة من عينيه .. وإذا لم تقبل لم تقل المرأة غرضها ولا تاتيتها شهوتها فانت رجل مسكين تهدر طافك ، فالمتعة يجب أن تكون متبادلة حتى تشبع جميع الحواس»^(٣٧) .

ولم يكن كتاب **ألف ليلة وليلة** أقل أهمية من رسائل الجنس التي ألفها هؤلاء الفقهاء ورجال الدين ، بل ربما فاقها قدرة على مستوى التخيل وأسطرة بنية الفضاء المكناني والزمني ، والكشف عن بنيات المجتمع . ويبقى

ويبقى هذا العمل العظيم قادراً على إثارة عدد من الإشكاليات والأسئلة اللا منتهية التي لا يمكن الإجابة عنها إلا بمزيد من البحث والتقصي والدراسات الجادة ، والمحاولات المتباعدة التي تكشف بفعل تباينها أهم البنى العميقة التي هي بحاجة إلى مزيد من الكشف والتجلى .

خطاب الجنس في ألف ليلة وليلة أهم الخطابات الفكرية التي أطرتها الشعوب والحضارات صانعة ألف ليلة وليلة في هذا العمل العظيم الذي ذاع صيته إلى أفلاك الأرض شرقاً وغرباً وحضارات وقارات ..
وكتبت عنه المقالات والدراسات والبحوث الجامعية .

هوامش الدراسة ومراجعها

- (١) شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيشيبي المستطرف في كل فن مستظرف ، تنقيح الكتب العالي للبحوث ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، المجلد الثاني ، طبعة 1989 ، ص. 200.
- (٢) نفسه ، ص 304.
- (٣) هنري لوفالتر ، علم الجبال ، ترجمة محمد عيناوي ، دار الحدائق ، بيروت ، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها ، ص 11. (٤) قول الشاعر العباسي علي بن الجهم : عيون المهابين الرصافة والجسر جلين الهوى من حيث أدري ولا أدري
- (٤) ابن قيم الجوزية ، أخبار النساء ، تحقيق ، د . نزار رضا ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، طبعة 1988 ، ص 161 — 162.
- (٥) سال خليفة من خلفاء المسلمين جارية ، حتى يتأكد فيما إذا كانت عذراء : «وانت بكر أم أبش ؟» فاجابت الجارية «أنا أبش يا مولاي»
- (٦) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها ، ص 21 .
- (٧) د . محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، طبعة 1975 ، ص 76.
- (٨) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ، ص 301.
- (٩) إريك فروم فن الحب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1981 ، ص 21 — 22.
- (١٠) ألف ليلة وليلة المجلد الثاني ص 301.
- (١١) G. BACHELARD, LA PIALETTIQUE DE LA DUREE, P. 10.
- (١٢) هالة العمري ، مكتبة مبدئي ، القاهرة ، طبعة 1987 ، ص 194 .
- (١٣) المرجع السابق ، ص 195 .
- (١٤) خليل أحمد خليل ، المرأة العربية وقضايا التغير ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، فبراير 1982 ، ص 70.
- (١٥) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثاني ص 302 .
- (١٦) نفسه ، ص 303
- (١٧) نفسه ، ص 303
- (١٨) هذا هو عنوان كتاب لاندريه ميكل صابر عن دار سنفيد ، باريس .

ANDRE MIQUEL, SEPT CONTES DE MILLE ET UNT NOITS.OO. IL NIYA PAS DES CONTES INNOCENT PARIS,
EDITION SINABAD, 1981

(١٨) ينظر مفهوم الحوافز عند توما شلمسكى نظرية المنهج الشكلى ترجمة إبراهيم الخليلب ، الشركة المغربية للنashرين المتحددين ، الرباط
الطبعة الاولى ، 1982، من ص 175 إلى ص 204.

(١٩) ألف ليلة وليلة المجلد الثالث ، ص 335 — 336.

(٢٠) نفسه ، ص 319 .

(٢١) نفسه ، ص 193 .

(٢٢) محمد النذاري ، الرفض العاطر لى نزفة الخاطر ، تونس ، ص 152 عن عبد الرزاق بيجدية . مصدر مذكور ، ص 218.



يونس يخرج



وجهه فتدمع عيناه متأثرة بذرات تراب . تستقر بين الجفن والحدقات ، وتملأ أنفه بالروائح المتصاعدة .

يستلقى « يونس » على ظهره وأصبعه في فمه ، ينظر إلى السماء فيراها من أرض الحارة قريبة جدا ، لو أنه صعد إلى سطح دارهم لطلالها بذراعه أو يعود من الحطب . السماء مستقر الله وملأته حيث يعقودون الأتكار للصلاة على النبي ، منها يسقط الله الأرض على الناس . لماذا لا يجرب أن يطول السماء ، لهه يرى الله فيحقق له كل شيء يريده ، لهه يجعل أمه لا تقارقه أبداً ولو إلى حلقة النساء حول الأفران ، أو لتنظيف الدار ، أو غسيل الملابس والأواني ، لهه يجعل البيت نظيفاً إلى الأبد ، فلا تحتاج أمه لتنظيفه مرة أخرى ، لحل الحبل والقيصاع تظل نظيفة دائماً ، لهه يجعل أباه لا يعود من العمل ، قبل أن ينص في حضن أمه ، فلهذا لا يجرب أن يطول السماء .

حشيرة أنفاسه المختلطة . خشخشة أوراق جريدة وضعتها أمه فوق صدره تمت ملابسه الداخليه ، تكاد

خلت الحارة تماماً من الناس ، الرجال ذهبوا إلى الحقول ، الصغار إما في الحقول مع آبائهم أو في المدارس ، لم يبق سوى طنين الذباب ، وروث النيهائم والتراب ، تسعى فيهما حشرات لم يعرف لها يونس أسماء بعد . أبواب الدور كانت مغلقة أو مواربة سوى باب أو بابين ، يتصاعد منهما دخان الأفران الموقدة ورائحة الخبيز ، والصمت تقطعه أصوات المهمات والبنيات القاعدات انتظاراً لأين الحلال ، هو في الأغلب قريب أو جار ينتظر الفرج ليقدم على حلالة . كان « يونس » يسمع هذا أثناء ترده اليومي على حلقات النساء اللتقة حول الأفران التي توقد بالتناوب في أحد بيوت الحارة كل صباح .

لكن الحارة كانت خالية تمرح فيها رياح خريفية من ساعة لأخرى ، محملة بدفقات من تراب ، مختلطة بدخان الأفران وروائح الحطب الجديد والقديم ، التي تصدم

هذه الخشخشة أن تكون الصوت الوحيد المسموع عنده ،
كان يخطو عبره وسط الدار ، متجها نحو « حنية السلم »
حيث توجد دورة المياه ، لما فاجأته الرغبة في التبرز وهو
يسعى نحو السلط ، ما أن استدار ليدخل دورة المياه
حتى فوجيء بجسد « البنت حمدي » نصف عار يواجهه ،
لحظات سريعة وأوشك أن يجري عاذاً ، ولكنها أمسكت
به ، ضمته راحت تدفغ تحت إبطيه قائلة :

— شفتي ... يامكأ ... حتجوزني ١٩ ..

راح يضرخ غير متمالك نفسه من الضحك

— سيبيني يا حمدي والنبي هاعملها على نغسي
اطلقت وراحت لحال سبيلها .

رائحة العطن ، طحين الذباب الأزرق يتصاعد من
« الحنية » أخذ يصغر ويدندن وهو يقضي حاجته ، يتذكر
جسد « حمدي » في لذة ودهشة ، يرتاع لهذا النقص
الفادح الذي يعتور البينات ، أخذ يطأ حشرات صغيرة
تسعى إلى جانب قدميه ، يتذكر ، يدندن ، يلهو بنوع من
الحشرات ذات القشرة الصلبة ، كلما أمسك بها تكويرت
على نفسها ، وعندما حاول أن يلك واحدة منها واستعصت
عليه ، اخترق جسدها بخشبة صغيرة ملقاة على الأرض ،
راحت الحشرة تناهض كي تعود إلى المسير ، دون جدوى ،
ثم استكانت للسكون والموت . آله هذا المشهد أفس أن
الله سيعاقبه على ما فعل بالذئ . خاف ، استغرق ينبش
الأرض تحت قدميه بأعواد ثقاب محترقة ، مختلثة في
الكلان . لما فرغ أسرع يخرج فسمع صوت أمه تتنادى
عليه :

— آنت رحت قين يا بنوس

فاجت من يديها رائحة فطيرة الأذرة الشهية ، اجتاحت
بهجة غامرة فتعلق بساقى أمه نامسيا كل شيء ، مد ذراعيه

ليتناول الفطيرة ، رفعته إلى حضنها ، قبلته قبلتين على
وجنتيه ، قالت له :

— صدرك لسه بيخرفش خل الجرنان فوقه

ثم عادت تقول وهي منصرفة عائدة إلى حلقة الخبيز .

— ماتروحش بعيد .. خليك قريب على المصطبة .

غابت عنه ، عاد إلى طنين الذباب وصوت الهواء يتدفع
إلى الحارة ، يفتقر باب الدار فيسمع قدميه العاريتين
ووجهه ويرقبته ، شعر بسخونة الفطيرة في يده ، وأمس أنه
وحيد .

خاف من الثعابين التي تلبد في الصطب المقدس فوق
سطح الدار ، والتي سقط منها اثنان ذات مرة على رأس
جدته ، وهي تجلس فوق الفرن .

— فووون ... فووون ..

صرخ يونس مقلداً صوت السيارات التي يراها تمرق
أحياناً خارجة أو داخلة إلى الملج ، كان يضع عوداً من
حطب الأذرة بين ساقيه مسكاً بأحد طرفيه ، تاركا الآخر
ينحرف على الأرض خلفه .

جرى إلى مكانه على المصطبة ، جلس يلثمهم فطيرة
الأذرة ، ما أن ابتلع قطعة منها حتى جريت نحوه قطعة
وحيدة في الحارة أمنت الخوف من الكلاب التي سحرت إلى
الحقول أو راحت تسعى في أكوام القمامة في « السكة
البرانية » .

مد يونس يده إلى حجر جلبابه ليأخذ لقمة أخرى من
الفطيرة ، فامست القطعة ، وشبت على ساقيه المنتنيتين
تحتيه ، تتشمم الفطيرة في حبه ، فتاللت عيناهما ،
توقفت يده ، وغمرته شفقة ممزجة بالخوف من القطعة ،
فأعطاهما قطعة من الفطيرة ، راح يتأملها وهي تمضغ ،
أعجبته منظرها فاستغرق فيه ، أعطاهما لقمة أخرى وعاد

يتأملها . لما التهمتها عادت تموء ، وعاد ليصطليها قطعة
ثالثة ليستغرق في تأملها حتى تموء مرة أخرى ، يصليها
لقعة وراء أخرى ، حتى أدرك فجأة أن القطيرة على وشك
الانتهاء ، لم يبق منها سوى قطعة صغيرة ، ردد بصره
بين القطعة الباقية والقطعة . أمسك ببقيّة القطيرة بيده
متريدا : هل يأكلها أم يعطيها للقطعة ، لكن اشتهاهم
للقطيرة منعه ، فلم يأخذ منها كفايته بعد ، فآثر نفسه
ببب أن القطعة شبت إلى حجره تبغى خلف اللقعة الباقية
فأبعدا بيده عن حجره ، كان جوعا أقوى فظلت على
حالتها منسبة مخالباها في طرف جلبابه .

أدرك يونس المواقف في لحظة سريعة ، فإذن هولم يلتهم
القطعة الباقية بسرعة ، خطفها القطعة قسرا فأسرع
بالتهام ما تبقى ، في حركة خاطفة ، مدت القطعة يدها إلى
فيه تريد انتزاع اللقعة منه فطالت مخالباها جانب رقبته
الذي مال به بعيدا عن سفالب القطعة ، فصرخته هذه
المخالب جرحا طويلا ، راح يتفقع دما وألما . داخله
الذعر ، فرس القطعة بقدمه وضربها على ظهرها بيده
فخضعت يده وكعبه ، وهب واقفا وابتعد ..

مسح دمه وراح يتبعد ، يملؤه حزن ووحشة أن
تسمعه أمه ، وهو لا يحب رائحة الدخان ، يخجل من
الخالة وبهانة ، لا يريد أن يجلس أمامها جريحا باكيا ،
مضى يمضي بطيئا نحو الدار ، تفكر رغبته في أن يطول
السما ، عاد ليحمل عود الحطب ، شرع يصعد السلم
حتى طابق دارهم الثاني ، لم يبق أمامه سوى السلم
الخشبي ، حيث يصعد به إلى السطح ، نفسى خوفه من
هذا السلم ، فدرجاته المتعادية ترهقه عند الصعود ، نسي
هذا الخوف وراح يرقاه بعزم ، نسي خوفه من الثعابين التي
تلبد في القش والحطب ، ويتساقط على رأس جدته ، نسي

حل شيء سوى أنه يريد أن يصل للسماء ، أن يطلب من الله
أن ينتقم له من القطعة ، ألا يترك أمه تبعد عنه كثيرا . ها
هو أخيرا فوق سطح الدار ، ها هي أعواد حطب مكدسة في
حزم ، وأكرام الصلب الهندي ، البنية اللون كشجرة
كبيرة تساقطت . أوراها وجبت ، وأكرام قش الارز الهشة
الطرية .

مد يده يريد أن يطول السماء كما خيل إليه ، وهو في
أرض الحارة ، لكن السماء كانت بعيدة .. شب يونس
بأقصى ما يمكنه أن يشب ، لكن السماء بعيدة بعيدة ..
تنلول عودا من حطب الأثر ، ومده إلى أعلى محاولا أن
يطول السماء .. أن يتقرب أدنيها أو لمسه . لم يسمعه
العود ، ذلك أن السماء بعيدة بعيدة .. شب وشب أكثر ،
ولم يدرك ما يريد ، لأن السماء بعيدة .. بعيدة .. بحث
عن عود أطول ، راح يشب ويشب رافعا عوده إلى أعلى
ما يمكنه لكن السماء بعيدة .. بعيدة .. راح يشب ، يلفز
أحيانا ولم يدرك يونس غايته مرات ومرات ، حاول يونس
وحاول ، لم يدرك سوى الغيظ والتعب ، لذا لا يستطيع
أن يلمس السماء ، مع أنه يراها قريبة جدا عندما يستلقي
على ظهره فوق المسطبة في أرض الحارة ، لذا لا يستطيع
إذن أن يلمس قمة السماء وهي قريبة .. قريبة .. اجتاعه
غيظ شديد وتعب ، راح يركز محاولاته بيباس ، وكلما ازداد
تعبه ازداد حنقه حتى انفجر باكيا .. يبأسا .. مشتاقا ..
مجهدا .. فأنفلا ، ارتقى على كومة القش يمسح دموعه ، فراح
آلته جراحه التي خرج بها من واقعته مع القطعة ، فراح
يمسح دموعه ، يتمسح جراحه واستغرق في النوم .

كان الظلام قد غشى المكان عندما أفاق على صوت أمه
ويدها تهزّه .. فاستيقظ ، ودفقت حوله ، وأدرك أين كان
ينام ، فاجتاعه الربح ، ففزع نحو أمه التي تلقتة
بالصفعات قليلة :

كان يؤرقه ، غشى أن يتحرك طلباً للدفء ، فيكتشف أبوه أنه يقظ فواصل سكونه .

مر وقت طويل وهو على حاله من الارق والخوف حتى شعر بأنه تدخل معه تحت الغطاء ، ولما أدركت أن ساقيه باردتين احتضنته ، وضمت هاتين الساقين بين فخذيهما ، شعر بدفء لذيذ يسرى في جسده كله ... واستغرق في النوم .

دوختنا عليه طول النهار ... إيه اللى خلال تمام هنا ؟
ثم توالت ضرباتها مرة أخرى ، يكي بعنف وهي تدفعه أمامها حتى هبطا إلى أرض الطابق الثانى للدار ، وجد أباه وإخوته ينظرون إليه في دهشة فرفع صوته بالبكاء ، وجرى إلى السرير داخل غرفة النوم ، أحس ببرد شديد يلف ساقيه فدخل تحت الغطاء مواصلا بكاءه في صمت .
لم يشأ أن يستجيب لنداء أبيه يدعوهُ الطعام ، راح يدعى الاستغراق في النوم ، لكن البرد الذى يلف ساقيه

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا هؤلاء

- | | | |
|------------------|---------------------|-------------------|
| ● خيري شلبي | ● سعيد الكفراوي | ● قاسم مسعد عليوه |
| ● فخرى لببيب | ● جابر النجى الحلوى | ● جمال زكى مفار |
| ● اسماعيل العدلى | ● هناء عطية | ● عز الدين سعيد |
| ● طه وادى | ● جهاد الكبيسي | ● محمد حافظ صالح |

عن « إبداع » في الصحافة الأمريكية

في مصر ، دفاع متين عن الفكر الحر

حديث « سلمان رشدي » الذي ألقاه في ديسمبر الماضي بجامعة كولومبيا وصل إلى القاهرة دون تحريف ، على غير ما هو معهود في الأخبار التي تعبّر الأطلنطي ؛ وقد أثار فوق ذلك رد فعل قوي في الوسط الفكري المصري ، فقد فتحت (إبداع) ، المجلة الأولى المحترمة في الشرق الأوسط ، نقاشا مثيرا حول دور الفنان في العالم العربي الإسلامي ، وذلك في عدد خاص عن (الحرية والإبداع) - مارس ١٩٩٢ . لقد تُرجم حديث كولومبيا إلى العربية ترجمة رفيعة ، لكن يقدم (رشدي) كما هو ، ربما للمرة الأولى بوصفه كاتباً ضليعا شديد التركيب . لقد ناقش المفكرون المصريون « رشدي » ، لا على أنه متهم في قضية ، بل على أنه فنان .

قد يكون ملف (إبداع) مدفوعا بالمحاكمة المثيرة للجدل لروائي مصري محدود القيمة هو « علاء حامد » ، الذي كتب رواية : (مسافة في عقل رجل) ، غير أن الملف لم يتعرض لهذه المحاكمة ، لكن يتسع للكتابات المحظورة على العموم .

إن لهذه المناقشة مع ذلك ، دلالات سياسية وثقافية مهمة في مصر ، ذلك أن صدور (إبداع) عن دار نشر تملكها الدولة ويشرف عليها ممثل لوزير ثقافتها ، يعني أن السلطات المصرية ترمي إلى توسيع مساحة الحوار ، لقد اعتقد كثيرون أن الرئيس (حسنى مبارك) سيضع قيودا على حرية

In Egypt, a Bold Defense of Rushdie and Free Thought

By Mervyn Faruqi

UNLIKE many artists shut from the Atlantic, Salman Rushdie's speech at Columbia University last December not only reached Cairo unimpeded but evoked a powerfully responsive chord in Egypt's intellectual community. In a special issue on "Freedom and artistic expression" (March, 1992), *Ibid*, the most respected magazine in the Middle East, opened a lively debate on the role of the artist in the Arab Muslim world. The Columbia speech was translated into graceful Arabic, stressing Mr. Rushdie as he is an eloquent and erudite writer. For the first time, intellectual discussion of Rushdie was so intense but so an article.

The idea of freedom may have been precipitated by the controversial trial of a minor Egyptian novelist, *Abd al-Hamid*, who wrote the "Unpleasantness" novel "A Day in a Man's Mind," but there was no mention of that case. Indeed, the magazine addressed balanced writing in general.

Nevertheless, the discussion has important political and cultural implications in Egypt. The fact that *Ibid* is published by a government-owned publishing

house and is edited by Egypt's deputy minister of culture suggests that the Egyptian government intends in wider the space for dialogue. After the trial of Mr. Hamid, many believed that President Hosni Mubarak would limit the freedom of writers in order to suppress the fundamentalists. Yet it seems that the Egyptian government has realized that open discussion is a far more effective weapon against fundamentalism than either suppression or the previous policy of repression.

In fact, the policy of repressing controversial ideas may have fanned the fundamentalist challenge, since the mosque became one of the few forums of discussion left. In my society, the best way to think and modify radical ideas is to discuss them, not to put their adherents in prison. When, for instance, Egypt permitted intellectual freedom during the first half of the century, fundamentalists found very little support among Egyptians. In the last 20 years, about 400,000 Egyptians, a prominent Egyptian poet, denounces these domes. Mr. Haggag calls the fundamentalists "people who fear reality and fear themselves. Like ghosts," he says, "they are pulling us toward a door of death," that is, the death of thought.

In addition, Haggag addresses the fundamentalists' fear of West-

ern domination and the loss of Egypt's Islamic identity, asserting that "national identity is solidified through free thought, dialogue and high art, not by threatening authors and banning books."

"The banning of books," Haggag adds, "is against the current of history, and Egypt is where history began. It is inconceivable that when the people of the world are freeing themselves from oppression we should add to our own."

Conversely, "The Islamic Verse," Salah Qasab, a leading Egyptian critic, agrees with Rushdie that Islamism is a far greater danger to the true spirit of Islam than a religious questioning. He says, "They are pulling us toward a door of death," that is, the death of thought.

In addition, Haggag addresses the fundamentalists' fear of Western domination and the loss of Egypt's Islamic identity, asserting that "national identity is solidified through free thought, dialogue and high art, not by threatening authors and banning books."

Other writers stress the function of pluralism in accumulating thought and converting ideas. Knowledge and narrative can be no threat to Egyptian identity, they say, because they are part of a common human heritage, not merely that of the West.

Denials like this, unfortunately, seldom cross the Atlantic in the other direction. Ironically, Western discussion has developed a capacity for filtering out those intelligent voices in favor of so-called the stereotype of Arabs as violent and intolerant.

Perhaps because of this stereotype, the American government has tried to strengthen Egypt as a military power by giving and selling Egypt weapons and has aided Egypt's security system in its attempt to stifle radical ideologies such as Islamism. Fundamentalists. Apparently America hopes that Egypt's military power could defeat both states and ideologies hostile to American interests.

Yet throughout their history, the Egyptians people have seldom been seduced by militarism or appeals to overt nationalism. Egyptians have even accepted rule by foreign or despotic rulers as long as the basic social fabric remained undamaged. Egyptians have learned themselves to be ruled by

Cleopatra, a Greek woman, and Egypt's kings were Albanians. Egypt's power is in its culture, which has always turned the invaders into Egyptians, not the other way around.

Even when Islam came to Egypt, the Egyptian university of Al-Azhar became, and still is, the center of Islamic thought. Egypt's ability to adapt and survive derives from what the 14th-century historian Ibn Khaldun named "Egypt's habit of civilization."

The Egyptian government may have finally realized that this habit of civilization is its greatest defense. If Egypt allows liberal thought to take its proper place in national debate, there can only be little prospect for fundamentalism in Egypt, but Egypt's free thought and civil debate could become a bulwark against Islamism. — Mervyn Faruqi, the Arab world.

This can only continue, however, if the West relinquishes its self-defeating stereotypes about Arab Islamism, converts its aid to Egypt from the sector of weapons and security to that of social and cultural improvement, and stops the kind of Islam that is a threat to the very fabric of the state.

Mervyn Faruqi writes on Middle East affairs from Cambridge, Ill.

الكتاب بعد محاكمة علاء حامد ، لكي يسترضي الأصوليين . ولكن الحقيقة أن الحكومة المصرية أدركت أن المناقشة الحرة سلاح أضعف هذا في مواجهة الأصوليين من أسلوب الترضية ومن سياسة الاضطهاد السالفة .

إن سياسة قمع الأفكار المعارضة . يمكن في الواقع أن تغذي المعارضة الأصولية التي حذرت المسجد إلى منبر للأفكار المتطرفة . إن أفضل طريقة لتجفيف هذه الأفكار وترويضها في أي مجتمع ، تكمن في طرحها للنقاش ، لا في سجن أصحابها ؛ فعمل سبيل المثال عندما سمحت مصر بالحرية الفكرية خلال النصف الأول من هذا القرن ، لم يجد الأصوليون سوى تأييد ضئيل من جموع المصريين .

ويؤكد رئيس تحرير (إبداع) ، الشاعر المصري الشهير ، أحمد عبد المعطي حجازي ، في افتتاحية العدد ، هذه الأفكار ، ويصف غلاة الأصوليين بأنهم : .. هؤلاء الذين يملأهم الرعب من

مواجهة الواقع ومواجهة أنفسهم. وانهم يتحولون إلى وحوش ضارية وإشباح عاوية تشدنا لنرقص معها رقصة الموت الرهيبة » . أى موت الفكر .

ويبرز « حجازى » بالإضافة إلى ذلك ، ملم هؤلاء الأصوليين من اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية وزعمهم أن هذا الاتصال يضعف الهوية الإسلامية لصمر ، مؤكداً أن الهوية القومية تتحقق من خلال الفكر الحر والفن الرفيع ، لا عن طريق تهديد المؤلفين وتحريم الكتب .

ويضيف « حجازى » ، أن تحريم الكتب « يريد به بعض الناس في بلادنا التي بدأ منها التاريخ سيره ، أن يخرجونا من حركة التاريخ ، ويحملونا على السير في عكس الطريق .. ومن غير المتصور أن ندير ظهرنا لمستقبل البشرية ، ونقترب يوماً بعد يوم من العصور الوسطى التي ظننا أننا تجاوزناها منذ قرن أو قرنين ، لكنها تعود الآن لتكون مستقبلنا الذى يقودنا إليه من يحرقون المسارح ويصارعون الكتب ، ويفرضون على رجالنا حياة العقم وعلى نساؤنا حياة الجوارى والإماء » .

ويتفق ناقد مصرى من الصف الأول ، هو صلاح قصوة « ، مع من يرون أن النزعة الخرفية أبعد خطراً على الروح الحقيقية للإسلام من التساؤل الدينى . ويقول إن حقيقة الإسلام العظيمة ليست حكرًا على أحد . ويتهم د . « قصوة » الأصوليين بأنهم يستخدمون الدين لإرهاب من يختلفون معهم لأن « الكثير منهم ممن يرتعدون فزعاً من حرية التفسير والاجتهاد ، ويتجمعون عند الحرف خضبة ما تؤدى إليه الحرية من تحطيم علمهم المستقر ، الذى يجدون فيه الأمن والنفوذ » .

وقد أكد كتاب آخرون ، ما تؤدى إليه التعددية من شحذ للفكر وتقويم للفساد ، فالأدب الغربى كما يقولون ، لا يشكل تهديداً للهوية المصرية ، لأن ذلك الأدب جزء من تراث إنسانى عام ، وليس مجرد تراث قومى خاص .

ولسوء الحظ ، نادراً ما تعبر الأطلنطى إلينا مناقشات من هذا النوع ومما يثير السخرية أن البحوث الغربية قد عمدت إلى تنمية الاستعداد لتجاهل هذه الأصوات العقلانية ، من أجل تعزيز الصورة الثابتة للعرب على أنهم أهل عنف وتعصب .

وربما كانت هذه الصورة الثابتة هى التي دفعت الحكومة الأمريكية إلى محاولة تقوية بعض الحكومات العربية عسكرياً لمحاصرة الأيديولوجيات المتطرفة .

لكن الشعب المصرى ، نادراً ما استجاب طوال تاريخه لغواية النزعة العسكرية ، أو أسطورة النقاء العنصرى ، بل لقد قبل المصريون في بعض مراحل التاريخ حكماً من

أصول اجنبية طالما بقيت البنية الاجتماعية سليمة . لقد وجدت مصر قوتها الحقيقية في ثقافتها التي حولت الغزاة دائما إلى مصريين ، ولم يحدث العكس في مصر أبدا .

وحتى حينما أتى الإسلام إلى مصر ، أصبحت جامعة الأزهر المصرية ، وما زالت ، مركز الفكر الإسلامي . إن قدرة مصر على أن تتكيف وتبقى حية ، مستمدة مما أسماه « ابن خلدون » مؤرخ القرن ١٤ : (طبع مصر الحضارى) .

وقد تكون الحكومة المصرية أدركت أخيرا أن هذا الطبع الحضارى هو حصنها المنيع . وإذا ما سمحت مصر للفكر الحر بأن يتبوأ مكانته اللائقة في الحوار القومى ، فبأن الأمر أن يقف فقط عند تقليص نفوذ النزعات المتطرفة في مصر ، بل إن الفكر المصرى الحر والحوار الحضارى ، سيفقدان حصنا ضد التعصب بكل أنواعه على امتداد العالم العربى .

على أية حال يمكن أن يستمر ذلك فقط إذا كف الغرب عن خداع نفسه بالصورة الثابتة للأعلاق العربية ، وإذا ما حول مساعداته إلى تحسين الأحوال الاجتماعية والثقافية ، حتى يمكن أن نسمع المزيد من هذه الأصوات العقلانية .

التحرير

فى أعدادنا القادمة

تكريم شاعر كبير

فى العدد القادم تقدم مجلة « إبداع » محورا خاصا عن الشاعر: محمود حسن إسماعيل فى ذكرى ميلاده . وفى هذا المحور تنشر المجلة للشاعر ملحمة شعرية لم تنشر من قبل ، مع باقة من الدراسات والشهادات عن الشاعر الكبير .

السيد الاستاذ

تحية طيبة وبمسد

يسرني أن اهدي اليكم نبأ الاعداد لصدور مجلة « القاهرة » في تبويب جديد يعنى بالفكر والفن المعاصر . وارجو أن تأذن لي بأن اضع اسمكم لخطوط العامة أو المؤشرات التي ستكون اطارا لعملنا :

١ - استئناف التقليد العظيم في الثقافة العربية بالتواصل مع الثقافات العالمية ، وذلك بعرض وتحليل ونقد التيارات المعاصرة في الفكر العالمي بمستوياته المختلفة من فلسفة واجتماع واقتصاد وبقية العلوم الانسانية وكذلك العلوم الطبيعية من حيث ارتباطها بمتغيرات العصر واحتياجاته في النظر والتطبيق . على أن يرتبط هذا العرض والتحليل برؤية نقدية من جانب المفكرين العرب .

٢ - اثارة القضايا الفكرية العربية المختلف حولها بطرح الاشكاليات والظواهر من زوايا وجهات نظر متعددة ، سواء في صيغة ندوة جماعية أو تعليقات متنوعة على اطروحة مركزية أو نقد ثنائي أو متعدد لوجهة نظر تنطوي عليها عدة مؤلفات أو عروض .

٣ - التواصل بين الاجيال في مجالات الابداع ، بنشر المستوى الارفع للجميع دون أن تكون المجاملة بحد ذاتها قيمة معيارية بالسلب أو الايجاب .
وفي هذا الاطار فإنني أدعوكم للمشاركة في تحرير « القاهرة » بمساهماتكم المباشرة أو بتكليف زملائكم واصدقائكم ممن ترون اهمية تعاونهم ، وكذلك بمقترحاتكم التي ستكون موضع الدراسة والاهتمام .

الزميل العزيز

ثقني كبيرة في أنكم ستمنحون هذا المنبر في عهده الجديد بعضا من وقتكم الذي ندرك سلفا كم هو ثمين . مع ملاحظة أن العدد الأول سيصدر في يوليو / تموز المقبل .

ولكم مفي أصدق الود والتقدير

رئيس التحرير

د. غالى شكرى

عبد العزيز القوصي إبحار على ضفاف تاريخ ممتد

ما بين الميالد (١٤ إبريل ١٩٠٦)
والخلود (٢٨ إبريل ١٩٩٢)
يرتجف الحرف بين الكلمات ، إذ
تتلاطم أمواج الذكرى في حضرة
تاريخ القوصي ، من كانت فاتحة
حواره نوقاً ، مشبوبة بالحب ، لتكون
نهائيه إثراً يرسل بسمة لتطوق
سامعه بمشاعر ودية مطبوع ، هكذا
كان ، تواضع عالم ، وموسوعي تنفتح
للأضداد ، وتقبل الخلاف في رضاء .

رأيته بعين محبيه ، ورأيته في
عين معارضييه ، فما اختلفوا حول
قامته ودره ومآثره علماً كان أم
إنساناً ، وهو الذي نشأ في بيئة تقديس
العلم وتحريم عليه ، فقد كان والده

مدرساً شغوفاً بالتعليم ، وكان طبيعياً
في نشأة كهذه ، وذكاء ستبين دلالة
بعد حين ، أن يكون عبد العزيز
حامد القوصي أول الشهادة
الابتدائية عام ١٩١٩ ، ولهذا العام في
ذاكرته أكثر من معنى ، لا لأنه عام
ثورة ١٩١٩ ولا لأنه ساهم فيها ، وهو
لما يزل في عالمه الثالث عشر فحسب ،
بل لأنه حظي أيضاً بالتلقي على
استاذة « إسماعيل القبانى » عندما
تطوع للتدريس مكان مدرس للغة
الإنجليزية بمدرسة الجمعية الخيرية
الإسلامية بأسبوط (والتي كان عبد
العزيز طالبا بها آنذاك) ، وكان
إنجليز يتعجبون هذا المدرس « لقلته »
وكان اسمه الأستاذ هلالى إغندى

على .. وكان يسير في الشوارع متخفياً
متكرراً ٣٨ : ٤٠ : ٤٢ : ٤٤ : ٤٦ : ٤٨ :
وكان يحس
الليد ٢٣٨ :
القباني في بداية جده حميدة ،
يتصل أثرها للمرحلة الثانوية
بمدرسة أسبوط الثانوية . ثم تمتد
أواصرها ما امتد العمر بالقباني ،
وكيف لا وما هو القوصي سادس
طلاب القطر المصري في شهادة
البكالوريا يلتحق بمدرسة المعلمين
العليا ، والتي تخرج منها استاذة ،
ليواصل التلقي على يديه هناك
ويتوحد بخصائصه وهو الذي
لا ينسى أن القبانى قد اختبر ذكاه
وأقرانه ، بعد أن حفظ أسماءهم عام

١٩١٩ وهو نفسه الذى خلق على طلاب السنة النهائية في مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٨ وكان القوي بين طلاب هذه الدفعة) إختياراً لظني من إختبارات الذكاء من وضع اسبيرمان^(٦) ولا ينسب القوي محاضرة عامة لاستاذ عام ١٩٢٦ ، بجمعية الضبان المسيحية وكان موضوعها **العقل الباطن** .

هكذا يتعين Identify التلميذ ذاتياً باستاذة ويرسم خطاه تساعد على ذلك تنشئة تفرق الصور الابوية ، فليس غريباً إذن ان يتخرج الطالب من قسم الرياضيات بمدرسة المعلمين العليا ، وهو الذى تلقى دروسها على يد استاذة **اللياني** بالمدرسة الثانوية وأغلب الظن انه عبق الرياضيات من خلال تلك العلاقة **الطرحية-Trans-ference relation** التى توثقت بين الاستاذ وتلميذه النجيب آنذاك ، ثم ها هما يلتقيان ثانية عندما ينتدب الاستاذ لتدريسها بمدرسة المعلمين العليا ، إذن انتقل إلى القاهرة عام ١٩٢٤ ، مدرسا بمدرسة المعلمين الثانوية وما هو مذى من حب ينسج وشائج بين التلميذ وأستاده الذى لم يصنف نفسه للرياضيات بل أطلق عقله تعبيرات اللا شعور والكبت والعقد النفسية^(٧) وما هو الاستاذ

بعد ما انشأ فصولاً تجريبية ملحة بمعهد التربية في الثلاثينيات وادرك ببصيرته أن ثمة حاجة لإنشاء عيادة نفسية لتتناول حالات أولئك التلاميذ الذين كانوا مصدرا لمعدي من المشاكل الذاتية الجماعية ، يرى امر هذه العيادة للابن العائد من إنجلترا إذ أن القوي كان قد أُرسل في بعثة لعلوم النفس هناك عام ١٩٢٩ ، وحصل من جامعة بيرمنجهام على بكالوريوس علوم (علم النفس) عام ١٩٣١ ثم ماجستير في علم النفس عام ١٩٣٢ من نفس الجامعة وتحت إشراف العلامة **فالنتين Valentine** ، ثم انتقل بعدها إلى جامعة لندن ، وحصل تحت إشراف **وليم استيفينسون Stevenson, w** لحصل على درجة الدكتوراه في علم النفس عام ١٩٣٤ ، ويدخل اسمه في زمرة الطلبة من العلماء والمكتشفين ، إذ يتم بنظرية الحوامل الخاصة (الطائفية) ، والتي يعتبر **اسبيرمان** رائدا المعنى ، ويكتشف **القوي** عاملاً جديداً ، هو **عامل القدرات** **المكانية** والذي أطلق عليه **العامل K-Factor** ولا يخفى أن تسمية هذا العامل تتضمن ضمن ما تتضمن ، الإشارة إلى **القوي** (ولن أثار - بتواضع العالم - إلى أن الفضل في

هذه التسمية إنما يرجع أيضا إلى المشرف على أطروحتة العلامة **ستيفيوسون** عندما اقترح لفظه لاتينية **Kurtosis** والتي تفسر إلى **المكانية**)^(٨) .

لقد كان هذا الكشف إضافة فريدة للمعرفة السيكولوجية ، احتفى بها **اسبيرمان** نفسه ، رغم أن هذا الكشف في ذاته كان إضافة لما سبق أن توصل **اسبيرمان** إليه ، وكان للقدرة الخلاقة عند **القوي** اثرها الذى يعرفه المتخصصون في جهود العلماء الذين بدأوا من حيث انتهى **القوي** ومنهم على سبيل المثال **بيلا و ثرسون Pels & Tharston** بشيكاجو ، و **ياميت وطمبسون yameett & Thomp-son** بادنبره ، و **زيامرمان بكاليفورنيا** ، وقد قاموا بإعادة تطبيق تحليل نتائجها التى ادهشتهم^(٩) .

ولقد تم نشر هذه الدراسة من خلال مطبوعات جامعة **كمبريدج** ، بناء على طلب من جمعية علم النفس البريطانية ، وبمعاونتها تحت عنوان «**الإدراك البصري للمكان**»^(١٠) .

لقد شق **القوي** طريقه للعالمية منذ خطوته هذه ، وكان بمكنه أن يبقى طيرا مهاجرا يحط رحاله في جامعات

ومراكز علمية أوروبية وأمريكية مرموقة ، لكنه أثر العودة إلى وطنه ، وكيف لا وهو من تفتح وعيه السياسي، على ثورة ١٩١٩ ، وكان نتاج فاضل مَوَار ، يطلاب بالاستقلال الشام أو الموت الزؤام ، والحق أيضا لم تكن أزمته رديئة قد اطلت بربح سموها ، تعصف بابانها وتفتح مركبهم لخلجان الرحيل !!

عاد القوصي لثوره إذن ليؤدى ضريبة وطنه عليه ، وبين مدرسا لعلم النفس التربوي بمعهد التربية (من ٢٤ - ١٩٣٨) ثم رقى استاذاً مساعداً به (من ٢٨ - ١٩٤٥) وحصل على درجة الاستاذية لعلم النفس التربوي عام ١٩٤٥ ، ليتولى في نهاية المطاف وكالة معهد التربية وأخيرا عمادة المعهد منذ عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٥٥ .

ما نيف عن عشرين قام فيها القوصي ولم يقطع بعدهما - بدور المعلم وأثناء لدرسة مصرية عربية من علماء التربية بخاصة وعلم النفس بعامة والمشتغلين بهما ، مهتما بالتحليل العامل Factor analysis للقرارات الإنسانية ، والدراسات النفسية والتربوية القائمة على التجريب والإحصاء ، ولم يتوقف إبداعه العلمي عند العامل - كـ ، بل

توصل لنظرية خاصة عن تكوين بناء القدرات العقلية على أسس من أبعاد ثلاثة ، أسماها نظرية الأبعاد الثلاثة F1, F2, F3 s theory وقد عني بهذه الأبعاد الثلاثة المضمون الاسمي Fundamental Factor ، الوظيفة Function والشكل Form ، مما حدا بجيلفورد Z, Gulford أن يسهب في الحديث عن هذه النظرية ، التي عرض لها القوصي في المؤتمر الدولي للتحليل العامل بباريس عام ١٩٥٥ ، والذي كان جيلفورد من بين حضوريه ، وكان هو الآخر قد توصل إلى الآن نفسه إلى نظريته عن البناء الشامل للقدرات العقلية

ولم يكن هذا المؤتمر بطبيعة الحال - هو المؤتمر الأول الذي يحضره القوصي أو يمثل فيه مصر ، فقد سبقته مؤتمرات عديدة منها المؤتمر الدولي الخاص لعلم النفس في إدنبرة عام ١٩٤٨ وقدم فيه بحثاً بعنوان : تمحيص ضاف للعامل ك - Factor of the K- tion ويتضمن متابعة متأنية للأبحاث المتعددة في هذا العامل وقد نشر هذا البحث في مطبوعات المؤتمر ، كما تعددت المؤتمرات والندوات العالمية التي

أسهم فيها بعد ذلك ، وبخاصة بعدما تولى منذ عام ١٩٥٥ ، وحتى عام ١٩٦٠ منصب المستشار الفني لوزارة التربية والتعليم حتى اختير مندوباً دائماً للجمهورية العربية المتحدة (مصر) في منظمة اليونسكو عامي ٦٠ ، ١٩٦١ ، ليعين بعدها مديراً للمركز الإقليمي للتخطيط التربوي وإدارتها في البلاد العربية ببيروت ، وهو مركز تابع لمنظمة اليونسكو ، وقد تبرا هذا المنصب عقداً كاملاً (من أكتوبر ١٩٦١ وحتى إبريل ١٩٧١) ، وفي هذا العام الأخير (١٩٧١) اختير زميلاً مشرفاً بالجمعية البريطانية لعلم النفس ، وذلك تقديراً لمكانته العلمية ، وهو الذي كان زميلاً عاماً بها ، منذ ١٩٤٢ - ١٩٧١ .

وما أكثر المراكز العلمية والاتحادات والجمعيات العالمية التي حظيت ، وحتى عضويتها فهو عضو الرابطة الدولية للتربية الحديثة (لندن) وهي هيئة أسهم القوصي في إنشائها ولها فرع بمصر ، يعقد المؤتمرات ، وينشر المطبوعات على المستوى العربي منذ الثلاثينيات ، وقد انتخب عضواً بمجلس إدارة المعهد الدولي للتخطيط التربوي التابع

اليونسكو مدة ثماني سنوات (٦٨-١٩٧٦) ، وهو عضو سابق بمجلس إدارة الاتحاد الدولي لعلم النفس ، والذي ينظم مؤتمراً دولياً كل ثلاثة أعوام بإحدى عواصم العالم ، كما أنه عضو سابق باللجنة الدولية لإصلاح التعليم باسبانيا ، واللجنة الاستشارية للمعهد الدولي لدراسات الطفولة في بانجوك والجمعية الدولية للتربية التجريبية بفرنسا ، ومن جانب آخر - وتقديراً لكانته العلمية بدوره في مجال التربية وعلم النفس - كان عضواً مراسلاً في هيئة تحرير حشد من الدوريات ، والمجلات العلمية العلمية ، من قبيل المجلة الدولية للعلوم التربوية بلندن *The International Journal of Educational Sciences* (London) والتي يرأس تحريرها العلامة نال ، Nali W والمجلة الدولية للطب النفسي الاجتماعي (لندن) (Interna- tional Journal of — Social Psychiatry (London) والتي يرأس تحريرها الطبيب النفسي الشهير بيرير J. , Bierer .

أي حياة خصبة في خدمة الاتجاهات التربوية الحديثة وعلم النفس جرفته قرابة ستة عشر عاماً

بعيداً عن الشطآن التي يحن دوماً إليها ، حيث طلابه ومريديه ، والتواقون لطلعه - الذي لم ينقطع عنه رغم تعدد المناصب والترحال - وهامو يعود ثانية إلى الحضان الذي يأنس له ، ويحتسّن فيه بدوره حشد الأبناء يظلمهم بجناحين ؛ جناح من فيض علمه ، وجناح جذبٍ ومساندة يعرفها له كل من اقترّب منه ، أو من نهل من علمه . إنها الجامعة ثانية ، والمعهد الذي تدرّج فيه طلباً ، ثم ترقى في رجا به حتى أصبح عميداً له ، لقد عاد ثانية لكلية التربية - جامعة عين شمس استاذاً متقرباً ، بجانب عمله مستشاراً لبعض الوقات بمنظمة اليونسكو ، والمنظمة العربية للتربية والثقافة ، والبنك الدولي للبحوث التربوية ، واليونسيف ، وغيرها من هيئات ومنظمات دولية ، بجانب عديد من الروابط والجمعيات والهيئات المهتمة بالتربية وعلم النفس ، والتي أسهم في إنشاء بعضها ورأس مجالس إداراتها .

مناصب متعددة لا نظنها كلها تلقى هوى في قلب عاشق علم ويبحث فيه ، لكنها الخدمة العامة وما يفرضه عليه الوطن من تبعات ، وما يكلف به من مهام ، وإن دفعته إحداهما إلى

معركة لما تزل بعض معالمها قائمة في الأذهان ، وتنعى بها ما فرضه عليه منصب الأول ، إذ غادر الجامعة ليكون مستشاراً فنياً لوزارة التربية والتعليم (من ١٩٥٥ - ١٩٦٠) ، وكان أول ما اهتم به هو إنشاء إدارة للبحوث ، وإدارة للوظائف كما عمل على تحويل إدارات عديدة للبحوث لا التنفيذ ، إحداهما للبحوث الإدارية ، وهو في ذلك كله اسير بوائه العلمي ، وشغفه بالبحث ، وإيمانه بدور التجريب والبحوث الميدانية وعندها ، بزغ لديه في ظننا وإن التقت عنده الودائع وتجمعت - بحث ميداني كان نتاج مجموعة من الأبحاث ، أقيمت على « هيئة محاضرات عامة حول موضوع اللغة » ونشرت في « مطبوعات معهد التربية العالي للمعلمين » عام ١٩٤٦^(٧) ، وإن كان هناك ما يشي بأننا قد أقيمت قبل عام ١٩٤١ ، أو في هذا الصام الأخير نفسه ، ذلك أن هذه البحوث - على حد قول القوصي في مقدمته للكتاب آتت الذكر - قد أثارت « اهتمام رجال وزارة المعارف واتجهوا إلى وجوب بحث مشكلة تعليم اللغة في المراحل الأولى ، فلم معالي حسين هيكل باشا في عام ١٩٤١ بشايف لجنة لدرس الموضوع ، وقد ضم

إلى هذه اللجنة « حضرة الأستاذ محمد سعيد لدرى » ... وبعد أن قدمت اللجنة تقريرها ، معززة فيه وجوب تجريب الطريقة الكلية ، كلف معاليه حضرتها بالاشتراك مع السيدة سميرة فهمي المدرسة بمعهد التربية للمعلمات ، بإجراء التجربة بالفعل بروضة الأورمان » (٨) .

لقد كان تيسير تعليم التهجى والمطالعة العربية للمبتدئين (تعلم اللغة العربية بعامه) ، أمر يشغله وقد انفتح على مدرسة الجشطالت Gestalt ، وهى المدرسة التى ناهضت السلوكية منذ البدء - رغم نشأتها فى حقبة واحدة (١٩١٢) ، لكنها لم تقف عندما صعدت السلوكية مفاهيمها إليه عن المحاولة والخطأ كمنبداً أساسياً للتعليم ، بقدر ما تجاوزت تلك الميكانيكية الذاتية للسلوكية والتى تنطلق من الإحساس كمعطى أولى ، لتأتى الجشطالتيه بمفاهيم جديدة من قبيل التعلم بالاستبصار Insight ، والدينامية والوظيفية ، وقبل ذلك كله نهضت السلوكية فى نظرتها التجريبية الذاتية إذ انطلقت الجشطالتيه من أن الإدراك هو المعطى الأولى لا الإحساس ، كما أن الإدراك ليس

حاصل جمع بل هو عملية ديناميكية وظيفية ، وارتبط ذلك كله بخلاف منهجى حيث انطلقت الجشطالتيه من الاستنباط Deduction (أى من الكليات وما تبع ذلك من مفاهيم حول العلاقة المنفصلة بين الجزء والكل المكون له ، والعلاقة بين الشكل والأرضية والاكمل العضوية وما إليها) ، وولفت السلوكية عند مازن الذاتية والانتقال من الجزء إلى الكل وصيغ المثير - الاستجابة والاستقراء Induction بعامه .

وكانت بصيرة القوصى آنئذ بصيرة عالم وياحث ، علمته الرياضيات صرامة ودية والتزاماً ، لكنه أضاع جمود الرقم وجهامته ، بشمس الجديد ، ورحابة المعرفة ، وأدرك بحس العالم مازن السلوكية ، وقبلها حاجة بلدة لجهود موصولة لإصلاح طرق تدريس اللغة العربية ، وهكذا « يعد أن القيت هذه المحاضرات (السابق الإشارة إليها) أبدى معالى وزير المعارف محمد حسين هيكل بلباساً رغبته فى بذل مجهود إيجافى بشأن تيسير تعليم التهجى والمطالعة العربية على المبتدئين ، فأمر بتأليف لجنة من المشتغلين بالتعليم ، تمثل الهيئات المختلفة التى تهتم الهيئات بهذه

الفلحية » (٩) ، وكان طبيعياً بعد دراسة عيوب الطريقة المتبعة فى تعليم العربية أن تقترح اللجنة تجريب « الطريقة الكلية لتعليم مبادئ القراءة والكتابة فى ضوء آخر ما وصلت إليه بحوث علم النفس » فالعلم الظاهرى فى تعليم مبادئ القراءة والكتابة ليس نتيجة لأساليب التدريس ، وإنما هو كائن فى الأساس التى تبني عليها هذه الأساليب » (١٠) .

وتشكلت بالفعل لجنة فرعية لوضع تصوراتها والإشراف على ما يتصل بها من تجارب فى إحدى رياض القاهرة ، وقررد محمد حسين هيكل ، بعد اطلاعه على المذكرة ، أن تكون التجربة - كما سبق القول - بروضة الأورمان بالجيزة « تحت إشراف لجنة الثلاثة السابقة الذكر ، وبمساعدة حضرة الأنسة زينب حسين المدرسة بلروضة » (١١) .

وقد تضمن هذا التقرير ، مبدأً عن ظهور الفكرة ، ثم شرحاً للطريقة الكلية لتعليم القراءة والكتابة ، وتبع ذلك تلك الأسس السيكلوجية التى تبني عليها الطريقة الكلية من زوايا الحالات الوجدانية المصلحية ، واتساقها

وكشوف علم النفس لعمليتي الإدراك والتعلم ، وإسالم القومى نفسه بكتابه هذا الجزء (والذي كان جزءاً من محاضرة القاها برابطة التربية الحديثة) ، وبعد ذلك عرض التقرير للخطوة العامة لسير التجربة ، ليكون الجزء التالى لها تنفيذ التجربة ، والتي مرت بعدة مراحل بدأت في ٢٥ أكتوبر ١٩٤١ واستمرت لمدة عامين دراسيين ، لىأتى بعدها تحليل النتائج ، والتي جاءت في الجزء الأخير من البحث تحت عنوان « تعليق ونقد » .

إن أى قارئ لهذا التقرير يستطيع أن يدرك بجانب سفة الافق ، تقاليد علمية وادوات بحثية وموسوعية معرفية يتخطى فيها العالم نفسه ، فلا يلف اسيراً للمألوف والسائد ، بل يتجاوزهما للجديد ، وهو في ذلك كله يسعى ، ببحثه لما يخدم به وطنه ويطور مناحيه ، لكن المشكلة - في مصرنا - على ما يبدو ، هي في ذلك الحملس الذى يبرز لهبه لينطفيء اواره بعد حين ، أو تتبدل احواله بتبدل السلطة التنفيذية ، وهي آفة ما كان للقومى أن يستسلم لها ، فهاهو ينتظر سائحة عام ١٩٤٦ ،

وينشر تقرير التجربة مع محاضرات اربع عن نمو اللغة عند الاطفال (كان هو صاحبها) ، وتعلم اللغة العربية في المرحلة الأولى لحمد سعيد قبرى (أحد المشاركين في التجربة) ، ثم ينشر معهما محاضرة ستغلى جلكسون (والذي كان استاذاً بمعهد التربية للمعلمين) ، وفيها يذكر بعدي من الإشكاليات لما تزل قائمة حتى اليوم - وما من مستجيب لتناشج الأبحاث العلمية - عن علاقة اللغة العامية باللغتين العربية والإنجليزية ، ودور اللغة والأدب ودور الشعر في التعلم والمضارة ، وكان عنوان هذه المحاضرة « فنون اللغة » ، وهامى المحاضرة الرابعة لحمد فؤاد جلال عن « نمو الصياغة الفكرية وأثر اللغة العامية فيه » ، ويلها من أبحاث تدرج نشرها والإعلام بها ، بتقرير عن التجربة التي كُلف وأبتأؤه بها ، لكن دافقاً ، بعينه ، فرض عليه أن ينتظر تطبيق نتائجها والاستفادة منها ، حتى جاء منصبه الجديد في منتصف الخمسينيات (كمستشار لوزير التربية والتعليم) قريباً من صانع القرار ، وبدا يتخذ الجوانب الإجرائية لتنفيذ نتائج تجربة مضى عليها طول مكث في جَبّ نسيان ، ولم

يسلم الرجل من هجوم متعدد الأوجه ، كان أحمده بطاة عليه ، تلك الحملة التي خلفت في حلقه مرارة لم يشب مذهباً رغم مضى السنين ، وقادماً دوجماطيقى متعصب « على حد قوله - « وحتى من قبل أن تُقوّم نتائج التطبيق والذي نداخلت فيه عوامل عدة ، ما بين عدم إعداد المعلم نفسه ، القاصر على استيعاب المنهج الجديد ، والكثافة العددية للفصل الدراسي ، بجانب دافع سياسي لم أدرك أبعاده في حينها ، إذ أن مناهجه أغفل الاهتمام باللغة العربية وقواعدها »^(١٧) ، وعندها يصمت الرجل على استحياه ، لكن لعله أراد أن يقول إن الواقع بين شفقى رضى في رحاب زعامة كارينيمانية (من ٥٢ - ١٩٧٠) ، لم تعد تهتم في خطبتها السياسي بما كانت عليه خصائص هذا الخطاب ، وأهمية استقلالية لغته ، لتتوالى قيادات استمرت على هذا النهج مع عدم اهتمام حقيقي من الجماهير بها ، أو بخطبها ، في الحقب التالية ، والتي تدهورت فيها علاقات الإيضاح في البناء الفصحى ، جت وطاة دينامييات متعددة ، كان لابد أن تنعكس آثارها على الأبنية الثقافية واللغة

وما إليها ، بل على الواقع كله ، تسوقه إلى تدهور يحتاج لإعادة النظر ، لا في نهج جشططلى يتعمق فهم الجشططلية ، كما أرادها القوصى من نتائج تجاربه وإن تعرضت في التطبيق ، بل إلى إدراك لواقع معاش ، وإرادة تغيير حقه ، وأخذ بأسباب العلم الذى التزمه القوصى ونافع من أجله ، وهنا يقع قدر كبير من التبعة على جيل الأبناء من العلماء والباحثين ، مهما كانت العقبات ، ومهما كان عنف الموج المتلاطم الذى يعمق مجرى البحث العلمى ويصدم المتخصصين ، وبك قضية أخرى ، كثيراً ما سمعنا القوصى يزرعها في أجدية أبنائه وإحفاده ، من تلامذته ومريديه ، وعلى ذلك كان من ضمن دوافعه للسعودة إلى الجامعة (١٩٧١) ليستريح على صدر العلم ، ولئى يحول أبناء وأحفاد يعاود تنشئتهم في رحى البحث العلمى ، بعد أن مضى في كل أفق قصى ، وبميرحشداً من المدارات .

عقدان من الزمان يستعيد فيهما الاستاذ فتوته العلمية ، سارية لم ينقطع هديها - أبداً لعالم مبهر أو ابن أو حفيد يجدف في بحر علم ، وهو الذى دعى للإشراف على رسائل الدكتوراه أو مناقشتها لا في البلاد

العربية فحصب ، بل والأجنبية مثل السويد - أيضاً ، بجانب إسهامه في رسم السياسات التعليمية في عديد من البلاد العربية والأوروبية ، حتى أنه نال عديداً من الأوسمة الرفيعة من عديد منها ، ومن بينها إسبانيا ، كما قام بتصميم ونشر حشده من الاختبارات النفسية التى تصين الباحثين وتقوم على أساس من اكتشافه المنفرد للعامل - ك عن العلاقات المكانيّة حتى أن الهيئة القومية الإنجليزية للبحوث والتربية قد قامت ، بإعداد ثلاثة اختبارات للمقدرة على تصور العلاقات المكانيّة واعترفت صراحة في التقديم لها بأنها مبنية على أساس اختبارات الدكتور القوصى ،^(١٦) .

وهكذا جاءت عودته للجامعة إثراء لجيل الأحفاد ، وهو الذى كان من بين تلامذته - وهم زملاؤه بعدما - أعلام في مجال التربية وعلم النفس ، منهم من أمّد الله في عمره ، ومنهم من رحل عن عالمنا ومن هؤلاء وهؤلاء ، محمد خليفة مركات ، فؤاد البهى السيد ، أحمد زكى صالح ، محمد عبد السلام ، عزت سلامة ، إيو الفتوح رضوان ، محمد قدرى لطفى ، سيد محمد غنيم ، أحمد حسن عبيد ، هدى برادة ، محمد خيرى حربى ،

وغيرهم مئات تلقوا على يديه ، أو تعلموا على يد أبنائه ونهلوا من مؤلفاته ، وهو الرائد أيضاً في هذا الميدان ، ويكفى أن كتابه « علم النفس اسمه وتطبيقاته » (الطبعة الأولى ١٩٤٠) أعادت مكتبة النهضة المصرية طبعه ست مرات وترجم إلى الأوئدونيكية ، والتى تُرجم له بها أيضاً ، أسس الصحة النفسية ، (الطبعة الأولى ١٩٤٧)^(١٧) ، كما نشر محاضرات في علم النفس ، (١٩٤٧) ضمن سلسلة بعنوان « مكتبة علم النفس والتربية » ، عن دار الشرق للطبع والنشر ، وما يشى بإيثاره للآخرين على نفسه ، أن كتابه هذا كان الكتاب الثانى في هذه السلسلة ، إذ سبقه كتاب « تدريس اللغة العربية » للأستاذ محمد أحمد المرشدى ، ليגיע الكتاب الثالث « الأمراض النفسية » مع إشارة إليها في المجتمع المصرى ، للدكتور أحمد عزت راجح ، وياله من إيثار ، وياله من اختيار ، فاللغة العربية ومشاكل تدريسها في مخاض بدأ منذ عودته من بعثته - كما سبق ورأينا - إدراكاً منه للحدور الذى تقوم به اللغة كنظام اجتماعى ، وهى بهذا المعنى على صلة بالسويّة والمرضى النفسى ، فكيف

لا يتبع لراجح العائد من فرنسا أن
يفتح مقاليف لغة جديدة - على
التربويين التقليديين - من العلاج
والتحليل النفسي، ويأله من درس
يقدمه القوصي لجيل الأبناء ،وهومن
تفتح وعيه على « العقل الباطن » -
كما رأينا - من استأذه في
الرياضيات !! وهل هناك دليل على
التطلع لكافة نجوم سماء العلم
والمعرفة ، من أن مؤلف كتاب
« الإحصاء في التربية وعلم
النفس »^(١٤) والذي يشرف على
ترجمة « علم النفس التربوي »^(١٥)
يتشبع مؤلفه في « الصحة
النفسية » بالتحليل النفسي بل
ويشرف على مؤلفات تفسح
الصفحات لعرض أمين له ، كما
يشرف على ترجمة للمجلد النفسي
فلوجل J. Flugel إنه درس للأبناء
والأحفاد .. ترى هل نعى
الدرس ١٤ .

ولقد حصل القوصي على عديد من
الأوسمة والنياشين ، لا من مصر

والبلاذ العربية وحدها (الأردن ،
سوريا ، ولبنان) ، بل ومن حكومة
أوروبية (إسبانيا) ، وكان آخر تكريم
له في هذا السبيل حصوله على
« جائزة الدولة التقديرية في العلوم
الاجتماعية » من مصر (١٩٨٠) ،
لكن ظل الوسام الأكبر الذي تمناه
أن يترسم تلامذته خطاه في دقة
البحث ، وموسوعية المعرفة
والاستعداد لتقبل الجديد ، واحترام
الخلاف ، ونبذ القالبية
Stereotype والتصلب Regidity
أو التعصب للنظرة الأحادية في
العلم ، والإخلاص والتفاني في
المعمل ، و ... والحب ... أليست
الصحة النفسية هي « القدرة على
الحب والعمل » ؟ ، وهما شهادة
تدل على ذلك كله ، من واحد من أعز
أصحابي ولحبيهم لديه ، وابنه بعميار
الاجيال ، الأستاذ الدكتور سعد
المغربي ، عندما كان يصحبه في
سنواته الأخيرة رغم قسوة المرض ،
لحضور حلقة بحث كلية التربية
بجامعة الأزهر ، وكما كان سعد

يشفق على صحة الأستاذ أحيانا ،
وما كان أسهل الاعتذار ، لكنه كان
القوى من المرض ، لا يرضن يعلم
وكم كان معطاء وحادياً وكريماً
وشامخاً وعالماً وإنساناً ...

ولقد تدفق القوصي نهر عطاء
بطقوس فيضان دائمة ورحل اللقاء
قامات سامقة خالدة من علماء نفس
سبقوه في السنوات القليلة الأخيرة
سببه زيور راشد التحليل النفسي في
عالمنا العربي ، ومخيمر عَم
الإكلينيكية والبصيرة المعلاة ،
وسبقهم حشد من الرواد في مجال
علم النفس والتربية ، وتوزعوا جميعاً
في أحرف الأبناء ، فمتى تتجمع
الأحرف ، أو كلٌ في ميدانه ليؤدي
دينياً في الأغاني ، وحقوقاً تلزم أن
تتواصل الخطى ، بعيداً عن مجرد
تذكارات التذكرة أو العزاء ، فما أكثر
دروب المعنى يبدأ من تجميع أصعالم
الرائدة ، ومواصلة خطوطهم ونهجم
وتداس أبعابهم ، وكلها تؤلف أكراناً
من علم لما تزل تفسوه تشهد
المستقبل !!

(١) عبد العزيز القوصي ، اسماعيل محمود الغبان ، وائد التربية الحديثة في مصر والوطن العربي ، محاضرة مناسبة مرور عشرين عاماً على
رحيل الغبان (غير منشورة) ، ص ٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥ .

(٤) في مقابلة شخصية بحضور الأستاذ الدكتور فرج طه في ربيع ١٩٩٠ .

(٥) من مذكرة مقدمة من قسم علم النفس بكلية الآداب — جامعة القاهرة بشأن ترشيح الدكتور عبد العزيز القوصي لجائزة الدولة التقديرية في مجال العلوم الإنسانية عام ١٩٧٨ .

(٦) EL- Koussy, A., Visual Perception of Space, Cambridge Univ. Press., London, 1935.

(٧) عبد العزيز القوصي وآخرون ، اللغة والفكر ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(٨) المرجع السابق ، (ص ٥ ، ي) ولخط أسفل العبارة من عندنا .

(٩) المرجع السابق ، (ص ٩٩) .

(١٠) عبد العزيز القوصي ، وعمد سعيد قدرى ، تقرير عن تجربة تدليم مبادئ القراءة والكتابة ، في ، اللغة والفكر ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(١٢) من أقواله في مقابلة شخصية معه .

(١٣) من مذكرة تسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة بشأن ترشيحه لجائزة الدولة التقديرية في مجال العلوم الإنسانية عام ١٩٨٧ (مرجع سابق) ، ص ٢ .

(١٤) عبد العزيز القوصي ، أسس الصحة النفسية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ط ١ .

(١٥) عبد العزيز القوصي ، الإحصاء في التربية وعلم النفس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ط ١ .

(١٦) آرثر جيتس وآخرون ، علم النفس التربوي ، ترجمة إبراهيم حافظ وآخرون ، النهضة المصرية ، القاهرة ، د . ت . (ثلاثة أجزاء) .

إلى كتّاب « إبداع »

ترجو مجلة إبداع أن تكون قصصهم وأشعارهم ومتابعاتهم ورسائلهم في حدوده لا تتجاوز خمس أو ست صفحات حتى يتاح للمجلة أن تقدم أكبر خدمة ثقافية للقراء .
بنشرها لأكثر عدد من الأعمال الإبداعية المختارة ، في كل عدد من أعدادها ، وما يزيد عن هذا الحجم ، سيكون عرضه للاعتذار عن نشره ، أو تأجيل نشره .

همومنا وهمومهم وجها لوجه في مهرجان السينما التسجيلية

البحوث في هيئة القناة وقاعة العرض في فندق إيتاب .
أقيم حفل الافتتاح ، وشهدت العروض الرسمية في قاعة مركز البحوث . ورغم أن القاعة كانت تبدو ، في الجلسات الصباحية شبه خالية ، إلا أنها كانت أصغر بكثير من عدد الحاضرين في ليلة الافتتاح ، حتى أن المدعوين وقفوا في الردهات ، واقتربوا الأرض ، مما حدا بإدارة المهرجان إلى التفكير جدياً في نقل المهرجان ، في العام القادم ، إلى قاعة أخرى . ومن الأماكن المقترحة معسكر الجلاء ، الذي يضم قاعة ضخمة تتسع لآلاف وخمسمائة متفرج .

ولكنه حمل رقم (١١) حتى لا يتجاهل القائمون على المهرجان جهود من سيقوم ، في إقامة مسابقة للأفلام التسجيلية على مدى عشر سنوات ، ومنذ العام الماضي اكتسب المهرجان صفة الدورية ، فأصبح اسمه مهرجان الإسماعيلية القومي والدولي للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة .

والمهرجان لا ينحصر في مدينة الإسماعيلية ، فالعروض تلام أيضاً في قايد والقنطرة شرق . وداخل المدينة تعرض الأفلام في جامعة القناة ، والمدارس الثانوية ، والمقاهي ، والنادي الاجتماعي ، ومعسكر الجلاء بالإضافة إلى مركز

يرجع تاريخ مهرجان السينما التسجيلية إلى عام ١٩٧١ ، حين أقيمت أول مسابقة للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة ، واستمرت هذه المسابقة سنوياً حتى توقفت سنة ١٩٨٠ . كانت المسابقة محلية ، وتقام في القاهرة تحت إشراف مركز الصور المرئية . وحين تولى الفنان كرم مطاوع رئاسة المركز القومي للسينما ، بدأ التفكير في إقامة مهرجان قومي للسينما التسجيلية ، بشرط أن يكن بعيداً عن القاهرة ، حتى تتاح الفرصة للمحافظات للمشاركة في النشاط الفني . وقع الاختيار على مدينة الإسماعيلية ، وأقيم أول مهرجان سنة ١٩٨٨ ،

ناعما وريقا يعبر عما يمكن أن يفعله الفن الجميل والأصيل في نفوس الناس . فليس من الضروري أن تحتكر طبقة المثقفين قوى الإبداع ، لأنها موجودة أيضا عند بسطاء الناس ، وما علينا إلا أن نتيج لها الفرصة ، كي تظهر وتنمو في جو طبيعي . وكان مشهد افتراش هؤلاء الفلاحين والفلاحات الأرض في ساعة الغداء ، وكل فلاحه معها أطفالها الصغار ، تطعمهم بيديها ، مشهد إنساني مليء بالمشاعر الحميمة والدافئة ، نرى فيه كيف يؤلف الفن بين القلوب ، ويجعل الإنسان أكثر قدرة على العطاء .

واستمرت معظم العروض طيلة أيام المهرجان على هذا التقابل .

قدمت السينما المصرية قضية استيلاء عليّة القوم على الأراضي الزراعية والبناء على ضفة القناة ، وإلقاء مخلفات البناء فيها ، مما يهدد القناة بالدم ، ويولث المياه ، ويقضى على الثروة السمكية ، ويطلق الرزق أمام الصيادين في فيلم « اللي باع .. واللى اشتري » لعطيات الإبنودي .

وقدمت مشكلة البطالة ، وأزمة الديمقراطية ، والتطرف الديني في « القاهرة منورة بأهلها » ليوسف شاهين .



والمعسكر أذ يدرّب المجندين على التخلى عن إنسانيتهم ، والاستمتاع بممارسة جميع فنون القتل ، يكشف عن الوجه القبيح وبشاعة العقلية التي تدير الحرب .

في الليلة نفسها قدم المخرج المصرى عبد القادر التلمسانى فيلما بعنوان « دار الفن في القرية » تحدث فيه عن تجربة الفنان ومسيب ويصا واصف في قرية الحرانبة ، واشتراك الأطفال والفلاحين والفلاحات في نسج السجاد ، وترك الحرية كاملة لهم للإبداع ، مما أدى إلى اكتشاف مواهب فنية عند البسطاء ، وهي تجربة تثير الدهشة ، والفرح ، وتستحق كل تقدير . وكان الفيلم

والمترج المتتبع لعروض مهرجان السينما التسجيلية ، لابد أن يشعر بذلك الفارق الكبير بين القضايا التي طرحها العالم الثالث ، والقضايا التي طرحها العالم الأول . فمعظم الأفلام المصرية والعربية والإفريقية ، في المهرجان عبرت بصوت عن هموم العالم الثالث . ومعظم الأفلام الأمريكية والأوروبية عبرت عن مجتمعاتها ، وسلوكياتها ، وأسلوب تفكيرها . ومنذ حفل الافتتاح ، ظهر ذلك التناقض جليا واضحا . ففي الوقت الذي قدم فيه المخرج الكندى بول كووين فيلما عن الحرب اسمه « كل الأبناء يصلحون » قدم فيه عملية تدريب المجندين في إحدى المعسكرات الأمريكية ، ليس التدريب الجسماني فقط ، بل والتدريب المعنوي الذي يفصل المخ فسلأ تماما ، فلا يعود الجندي يتصور أن عملية القتل عملية بشعة ، ولكنها عملية مشروعة وجيدة ، وتثير الانتشاء ، لأن المدلوليس إنسانا ، وبالتالي فهو لا يستحق الحياة . وكان نشيد الندرينات الصباحية للمجندين :

إن حماسنا بالغ
وتفانينا أكيد ،
ونحن متعطشون للدماء ،
ومغرمون بالقتل ، إلى حد الجنون .

وقدمت السينما السورية قضية تطاحن الحكام ، وإشغالهم الحروب التي تذهب ضحيتها أرواح آلاف الجنود ، ويبقى الحاكم سليماً ، معافى ، يصالح عدو الأمان وكان شيئاً لم يكن ، في فيلم « حكاية سمعارة » لموفق عبد الله .

وقدمت السينما الليبية قضية البيروقراطية ، وكسل الموظفين في فيلم « الوزارة » لعبد السلام حسين .

وقدمت السينما الفلسطينية قضية لاجئة فلسطينية تعيش في فقر وبؤس وحيرة ، بين متناقضات حياتها في الأردن في فيلم « أحلام في فراغ » لعمر قطان .

وقدمت السينما السنغالية عملية تحويل البراميل الصفيع ، التي كانت تستخدم في نقل المنتجات البترولية إلى حقائب ، فبالاد الفقيرة ليس لديها غاشد ، بل تحول ما استغنى عنه الآخرون إلى أشياء مفيدة ، والعامل السنغالي يملك من الصبر ، والمتابعة ، والمهارة ما يمكنه من مواجهة الحياة في فيلم « الحقلين » لسامبا فيلكس فالديا .

وقدمت السينما الهندية فيلماً عن الفنون الطقسية في القرن السادس عشر .

وقدمت السينما الكورية فيلماً عن النباتات والأعشاب الطبيعية ، وقيمتها في تجميل الحياة .

كانت هذه بعض الهموم والقضايا التي طرحها العالم الثالث . أما هموم العالم الأول فكانت من نوع آخر .

قدمت السينما الإسبانية قصة امرأة عجوز تقع في غرام شاب صغير . في فيلم « الحب شغل على طول » لكريستينا أوتيريو .

وقدمت السينما الألمانية فيلم « لسانك حصانك » لكارولين وسترلاند ، وفيه تركز الكاميرا على حصانين ذكر وأنثى ، ويعبر شريط الصوت نستمع إلى محادثة مكشوفة بين رجل وامرأة ، وحين تتحدث المرأة تنتقل الكاميرا إلى الحصان الأنثى ، وحين يتحدث الرجل تنتقل الكاميرا إلى الحصان الذكر .

وقدمت النمسا فيلماً من ثلاثة فصول ، الفصل الأول عبارة عن وصفة موسيقية للبيض الملل (البيض يتم طهيه على حرارة لبة الفيلم) ، والفيلم اسمه « تجارب لانسريا والتر » .

وقدمت السينما الفرنسية فيلم « تكويكات » لأريك سומר وهو عن سبع نساء ، يجتمعن في مكان ناء كل

عام ، من أجل ان يلتقن بالحبيب الذي كان عاشقاً لهن في يوم ما . وفي لحظات الانتظار التي تسبق وصول هذا الزوج السابق ، تحدث كل واحدة عن ذكرياتها ، وعلاقتها الجسدية به ، ولحاصلها بالحدة ، بعد أن اختلى من حياتها . تذهب إحداهن إلى المطبخ لكي تعد له الكعكة التي يحبها . ولكنها لا ممانع من أن تمارس الجنس مع الطامي ، أثناء إعداد الكعكة للحبيب الغائب .

أما أمريكا ، فكعادتها في كل المهرجانات ، فازت بنصيب الأسد ، وقدمت الكثير من الأفلام ، منها فيلم « الشعر الطويل » لاليزابيث بيثلي ، ويحكى عن غرام شاب أصغر ، يعمل في مصنع ، بزميلته ذات الشعر الطويل ، ومن أجل أن يلفت نظرها ، ويبعدها عن زميله ذي الشعر الطويل ، يلبس هو الآخر باروكة ذات شعر طويل ، حتى يحوز على إحدى الماكينات التي تجتز لها شعر الطويل ، وبهذا لا يحتاج الفتى الأصغر إلى باروكة مرة أخرى ويخرجان من المصنع سعداء ، يبدأ في يد ، بعد أن تسارت العروس .

أما السينما البرازيلية ، فبرغم انتمائها إلى العالم الثالث ، فقد



السينما يحتل المكانة الرفيعة التي كان عليه أن يحتلها منذ زمن بعيد ، يحكم أنه المعهد الأكاديمي الوحيد في العالم العربي . ومن الواضح أن المعهد يبذل جهدا كبيرا في محاولة توفير الإمكانيات وفرص التدريب للطلبة . فقد كان مستوى بعض أفلامهم يناقش الكثير من أفلام المحترفين . وكانت المشكلة أن عددا كبيرا من هؤلاء الطلبة المتخرجين لم يحضر أثناء عرض أفلامه ، وبهذا حرم من فرصة الاحتكاك بالجمهور والنقاد وسماع وجهات النظر المختلفة حتى يستطيعوا ويتلافوا بعض أخطاء العمل الأول .

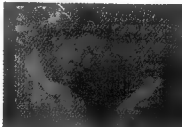
ولم يشارك أيضا أساتذة المعهد في أي نشاط بالمهرجان وقد كان وجودهم في لجان التحكيم أمرا حيويا بدلا من بعض الأعضاء الذين لا يمتحنون إلى السينما بصفة ، ولا تدرى كيف وقع عليهم الاختيار أصلا مع أن الحقل السينمائي يعج بالتخصصين . وتتميز معظم شباب معهد السينما

التي تبذل داخل الدور المتخصصة من أجل رعايتهم ، وتدريبهم ، وبالإغراق في القموض والضيائية ، مثل الفيلم النمساوي « مولوخ » ، وبالاتمام بالأحلام والهالوس مثل الفيلم الهولندي « سوداك » ، واعتبار السينما متعة بصرية في المقام الأول مثل الفيلم « الهولندي جان » . وكان من الواضح أن العالم الأول يصنع سينما ، لكي يستمتع بها ، والعالم الثالث يصنع سينما لكي يصرخ بها ، ويتصيح إحدى وسائله في الرفض والاحتجاج والتغيير .

وقد تميز مهرجان هذا العام بثلاثة مفاجآت .

١ - الوجود المميز والمكثف

للمعهد العالي للسينما : فقد شارك المعهد بشاشة عشر فيلما ، من مشروعات التخرج ، فازت منها تسعة أفلام . وهي نتيجة حتمية توقعها كل من شاهد المهرجان . لقد بدأ معهد



طرح قضية تجريدية في فيلم « تكاملات » لـ (سيسيليو) ، وهي عندما يفصل الإنسان ثوبا ، فهل سيحصل على ثقبين جديدين أم نصفي ثياب ؟ .

وقد احتلت المباريات الرياضية جزءا كبيرا من الأفلام ، فقد تمت إيطاليا فيلما عن بطولة كرة القدم لعام ١٩٩١ ، وقدمت البرازيل فيلما عن مباريات كرة القدم في جميع أنحاء العالم ، وقدمت كندا فيلما طويلا ومملا ، يروي حكاية دورة ألعاب دول الكومنولث ، ويبين هذا الفيلم الجهود التي تبذل من أجل بناء الإنسان رياضيا ، والتدريبات الشاقة التي يقوم بها ، حتى يصبح مؤهلا للدخول في سباق .

وتميزت السينما المصرية والعربية ، بالأساطير والوضوح ، والارتباط المباشر بالواقع ومشاكله ، على حين تميزت السينما الأجنبية ، بالسعة في الخيال ، مثل الفيلم الأمريكي « الفكرة » عن امرأة تلد بيضة ، تعكس صور الناس ورغباتهم أو الفيلم الألماني « مفترق الطرق » ، والاهتمام بالعوالم الداخلية للإنسان مثل الفيلم « الدافسراكي » بدون كلام ، الذي يحكي عن العالم الداخلي للمعوقين والخرس ، وعن الجهود

بحسب إنسانى مرفوف وزيّة واعية متخصصة ، ونظرة نقدية . فقدم المخرج محمد الرشيدى فيلم « الموت كالأخرين » يهلم فيه نظرة المجتمع اللاإنسانية لإنسان فرض عليه مرض الإيدز . وتجد الضحية شابا موهوبا وشاعرا . وكانت لديه أحلام كبيرة ، ولكنه فجأة وجد نفسه محكوما عليه بالإعدام ومعزولا عن الحياة ، ومنبوذا مثل الوفاء دون ذنب جهاد ، فينتقم من المجتمع باغتصاب صحفية جاءت إلى المستشفى ، لعمل تحقيق صحفى .

وقد ترك المخرج الكاميرا تتجول في المستشفى ، فإذا بها خرابة لا تصلح للحياة الادمية . وبهذا اتسق المكان اللاإنسانى ، ليشكل واقعا اليما مرفوفيا شكلا وموضوعا . وقدم المخرج عبد الملك السملوى فيلما مأساويا يفرض الواقع العربى المرير اسمه « شنتة سفر » . فنحن إذ نتشوق بالوحدة العربية ، عندما يحين الجد نسلط في أول امتحان . فمصطفى المصرى يقع في غرام ورنه الخليجية لكن اهله يرفضون زواجها من اجنبى ولابد من الارتباط بابن العم الذى يعلم أن قلبها مع المصرى ، ولكنه يصمم على إنعام

الزواج . ولا يجد مصطفى مقرا من العرب بحييته ، فيضعها في « شنتة سفر » ويهرب بها على الباخرة ، ولكن رجال الجمارك يكتشفون الحبيبة ، ويبلغون السفارة . ويدافع مصطفى عن حبه ، ويدعى أهل الحبيبة للموافقة على الزواج . وليلة العرس ، والعروس بالثوب الأبيض ، تخترق جسدها الشاب رصاصات الجهل والتخلف والعنصرية والعنجهية ، ويتهى الفيلم بالحبيب يصرخ في وجه العالم « لا ، رفضا قصة التكايد وتعت الأهل ، وهم وحدة الأشقاء .. أما شريف مندور فقد قدم فيلما جريئا يتناول موضوعا حساسا ، يخفى الميميناليون الاقتراب منه . الفيلم اسمه « تلك الليلة » وهو مأخوذ عن قصة « ابونا ثوما » إحدى مجموعة « حيطان عائلية » لـ لاديد إدوار الخراط . يتناول الفيلم قصة ثوما القسيس الشاب الذى يعانى من علة اوبىب ويعيش صراها رهيا بين رغباته الدنيوية ، وتمنياته أن يتطهر من الدنس ، وتكون أحداث الفيلم داخل الاديرة في صعيد مصر . وقد تخوف البعض من حساسية الموضوع ، نظرا للظروف التى تمر بها مصر ، ولكن لجان التحكيم كان لديها الرعى

والجراة والموضوعية ، للنظر إلى الفيلم باعتباره عملا إبداعيا ، فحصل على جائزة شادى عبد السلام .

وقدم شباب المعهد العديد من الموضوعات مثل الإنسان الهمولى الذى يصعد على اكتاف الآخرين ، ولايسمح لاحد أن يلف في طريقه في فيلم « السلم » لأحمد شلحله الذى كان بالجائزة الفضية . وعالم المهتمشين في الأرض ولجوتهم إلى الإنسان هريا من واقع صعب فلا تتحمل بنيتهم الضعيفة هذه الرفاهية في فيلم « خط النهاية » لعمرى الليلى ، واغتيل أحلام الشباب في الحب والزواج بسبب ضيق ذات اليد لهشام عكاشة في فيلمه الرومانسى الحزين « حلم على ثلاثة » الذى وضع فيه اثر الأب أسامة انور عكاشة وعطش لاغنى عبد الحليم ، وظاهرة الرقوع تحت تأثير الليبيات والإيمان بالجن والمعاريت ، مثل فيلم « قرية ميت يعيش » التى تظهر فيها الصرائق بدين مقدمات ، ويقدم المخرج حاسد سعيد وجهة نظر مواطن القرية ثم رأى العلم ، وفضح دور الصحافة التى تروج للخرافات ، وتساهم في تكريس التخلف بدلا من نشر الوعى ، والتأكيد على التفكير

العلمى والتفسير العلمى لكل الظواهر . وقد فاز الفيلم بجائزة سعد نديم .

٢ - مجلة الثقافة والحياة وأفلام الشباب . وهى مجلة سينمائية فصلية أنشأها المركز القومى للسينما فى العام الماضى ، تحت إشراف المخرج التسجيلي **فؤاد النهامى** وقد اشتركت هذه المجلة بالعديد من افلام الشباب مثل فيلم « عيد » للمخرجة الشابة **شاهد غالى** والفيلم يبرز التناقض بين مظاهر فرح الأطفال فى المازجيج فى العيد وبين الواقع القاسى الذى يشهرونهم بمستقبل مظلم ، والذى يؤكد شريط الصوت من خلال قصيدة لنجيب سرور :

يا صغيرى ما لنا نولد موتى !
مالنا نسقط له المهد شيوخا !
مالنا نضرب فى الأرض حيلارى !
مالنا لسنا نعيش !

وقد فاجأت هذه المجلة الشابة جمهور المهرجان بالفوز بكثير من جوائز المهرجان . فقد فاز فيلم « **فانتازيا** » بالجائزة الذهبية ، وهو فيلم تجريبي عن المسرح التجريبي ، واشتركت فى إخراجة أربعة مخرجين من ثلاثة أجيال هم: **فؤاد النهامى**، **ناتجى رزق** **محمد خيرى** ، و**شاهد غالى** . كما فاز فيلم « **العقدة** » لإخراج **فريال**

عباس بجائزة التحريك الذهبية . وهو يعالج مشكلة تزايد السكان ، وفاز بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية فيلم « **الرحيل على ورق** » لإخراج **أحمد ماهر** ، وهو يعبر عن أحاسيس طفلة استشهد أبوها فى الحرب ولكنها ما زالت تراسله .

٣ - **السينما الليبية** : لم يتوقع الجمهور مشاهدة فيلما ليبيا أصلا ، ف**السينما الليبية** فى بدايتها ولم تفرض نفسها بعد على المهرجانات العربية والدولية ، يعكس **السينما الجزائرية والتونسية والمغربية** . ولم يتوقع أحد لفيلم **بلا حوار** ، ولا مؤثرات صوتية ، ولا موسيقى تصويرية أن ينال إعجاب الجمهور والنقاد وخصوصا أنه العمل الأول للمخرج الشاب **عبد السلام حسين** ! الذى درس المسرح أساسا ، وهو أيضا العمل الأول للمصور والمونتير ، ولعظم الفنانين فى الفيلم . ورغم هذا فقد نال فيلم « **الوزارة** » إعجاب المتفرجين . يتحدث الفيلم عن الروتين الحكومى وكسل الموظفين وقد استطاعت الكاميرا وحدها مع بساطة أداء الشخصيات أن تعبر عن هذا الكسل الذى فاق كل وصف . وأبرز ما يميز المخرج هو خيال خصب وروح ساخرة . وقد فاز هذا الفيلم بجائزة

جمعية التسجيليين المصريين ، كأحسن فيلم عربى .

أما فيلم « **الزواج على الطريقة المصرية** » للمخرجة البريطانية **جوانا هيد** ، الذى استحوذ على أقلام النقاد والمصفيين ما بين مؤيد ومعارض فقد تسبب فى تجاهل النقاد لبقية أفلام المهرجان والتي قاربت ١٧٠ فيلما باستثناء فيلم « **الى بساح .. واللى اشترى** » الذى استطاع أن يخوض من هذا التجاهل . هذا التجاهل الذى سبب الكثير من الإحباط للشباب الذين تعبوا وكدوا من أجل أن يحتلوا مساحة ولو صغيرة على خريطة **السينما التسجيلية** : ومن أجل أن يقول لهم أحدا أين أصابوا وأين أخطئوا .

والواقع أن مشكلة هذا الفيلم تنقسم إلى جزئين . جزء خاص بالبحث النظرى الذى كتبه طالبة قسم الاجتماع بالجامعة الأميركية **ريم سعد** ، وهذا النوع من الأبحاث موجود منه بالآلاف فى أقسام الاجتماع بالجامعات المصرية فهناك بحوث عن المطلقات والمدمنات والمخدرات والساقطات وهى بحوث الغرض منها دراسة وحل مشاكل المجتمع المصرى وليس تشويهه وقد تم طبع كثير من هذه الأبحاث

وتداولها ، وتدريسها للطلبة منذ سنوات طوال فما هو وجه الغرابة في أن تكتب طالبة بحثاً عن شريحة الخادومات ؟ ومن الذي قال أن هذه الشريحة تمثل كل شرائح المرأة المصرية .

أما الجزء الخاص بالناحية الفنية المسئولة عنه المخرجة البريطانية فإن الفيلم من الناحية الفنية لم يكن يستحق كل هذه الضجة فهو فيلم غير مميز ، بل أقل من العادي فقد أساعت المخرجة اختيار العنوان باختيار عنوان مضلل ، وملات الفيلم بالكثير

من الحشو المعاد ، والمكرر مما جعل الفيلم طويلاً ويمكن اختصاره دون أن يتأثر السياق ، كما لم تتمكن المخرجة من إحداث التوازن المطلوب بين الشخصيات فسألت كل الشخصيات بامتة إلى جانب الشخصية الرئيسية وأولم تظهرهم المخرجة على الشاشة أساساً لما أحس المتفرج بأى نقص . كنا نتمنى أن نرى الأيتة في المصنع وأن نرى الابن في محاولات البحث عن عمل ولكن الكاميرا ظلت محبوسة بين أنجدران المظلمة فافتقد الفيلم الحيوية والحركة .

أما بالنسبة للمهرجان عموماً . فلا لحد يستطيع أن يتكرر ذلك الجهد الذي قام به رئيس المهرجان ومعاونوه في المركز القومي للسينما ونرجو من المسئولين في محافظة الإسماعيلية ، وضع بعض اللافعات والمصقات الخاصة بالمهرجان في شوارع الإسماعيلية فلم يكن هناك إعلان واحد يشير إلى هذا الحدث الكبير . كما نرجو أن يقل عدد المدعوين إلى المهرجان الذين لا علاقة لهم بالسينما فليس من المعقول أن يكون عدد الموظفين أكثر من عدد السينمائيين في مهرجان لسينما .

التجريب .. بين مسرح « الطليعة » القاهري ومسرح « الورشة » السكندري

قدمت ومنها « احبب نوتردام » و « الرجل الذى اكل بعضه » و « اقنعة الملائكة » وهذه المسرحية الأخيرة هي أبرزها ، وهي للكاتب المسرحي اليوناني المعاصر نوبليس بيريليس وترجمة الدكتور إبراهيم حمادة وإخراج المخرج العائد جمال منصور ، والتعرض لهذه التجربة يضعنا في مأزق التساؤل النقدي المطروح حول مفهوم التجريب .

— لقد أدركت أن كل شيء في هذا العالم يعانى من ألم — يستطرد الكاتب المسرحي بيريليس — وتعلمت أن أعيش وأنا أشعر بأن الموت يهدق في وجهي فأبطل مسرحية « اقنعة الملائكة » يواجهون

زمن وتاريخ هذا المنشأ — بل ما أعنيه أن التسميات التي تطلق على هذه التجارب ليست بمثابة على أن تجسد لنا ما يرمى إليه مصطلح « تجريب » بدقة ١١ . فهل يرتبط مسرح « الطليعة » القاهري بتجربته « اقنعة الملائكة » التي قدمها فوق خشبته بمفهوم العمل الطليعى أو التجريبي ؟ وهل تمثل تجربة ورشة المسرح السكندري ومسرحية « مكان مع الخنازير » مفهوم التجريب المعلى ؟

قدم مسرح الطليعة تجارب مسرحية متنوعة لشبان المسرح في مهرجان مسرحي صغير يشمل العديد من العروض المسرحية القصيرة التي

التجربة المسرحية هي في مجملها اختيار للإبداع ، ورمى بالتجريب والقيمة الحقيقية لكل عمل تجريبي تنبعث ليس فقط من طموحات مبدعه ، ولكن من الجدور الأخلاقية التي تكفل لهذا الإبداع أن يكون أصيلاحيا وتظل التسميات مجرد شعارات نولساء إن لم يسمح هذا التجريب للوصول إلى الجديد ، أو إلى الرؤية الفنية المتفككة التي تشرى التجربة المسرحية وتضعها ضمن توافرها التاريخي في مكانها المتميز .

ولست هنا بصدد دراسة تاريخية من التجريب في مصر ، فتاريخه هو تاريخ المسرح المصري ذاته من يوم نشأته — مهما اختلفت الآراء حول

منذ البداية اختيرين اثنين ؟ إما الحياة لمواجهة الموت بقدر كبير من المثابرة والعاناة المأساوية النبيلة ، وإما الاستسلام لحوت محقق دين انتظار . وفي رأيي أن أهمية هذا العمل المسرحي لا تكمن في المضمون الإنساني العام فقط — وهو التعاطف مع الإنسان ، مهما بلغت وحشيته وبقية الدأخل وعجزه عن مجابهة الموت — بل في الاستخدام الدرامي والمسرحي التميز للعبة الألقمة المفيرة التي يمارسها أبطاله . إن « مارجو » الضائعة و « بيتر » الأعرج — رفيقي الشوارع والضحايا هما بائعان للألقمة ، وهي ألقمة للمشاعر الإنسانية ، ولا تعد من خلال رؤية الكاتب اليوناني المعاصر امتدادا للألقمة الإغريقية ، حيث كانت تارة تعبيراً عن الآلهة أو انصاف الآلهة أو المهرجين ، وتارة أخرى مثقلة للدراما ، سواء كانت مأساة أو ملهاة ، أو مسرحية « ساتيرية » ، بل إن الألقمة عند بيركليس تتخذ لها بعداً جديداً أكثر عمقا وأعظم قيمة ، فهي لم تعد تعبيراً عن « الوجه » أو « النوع » أو « الفزوم » أو مجرد تعريف للشخصية ، وإنما أصبح القناع جملة هذه الأشياء بالإضافة إلى كونه

قرينا للذات ، منوها للمشاعر الإنسانية ، والمضى الفلسفي الدرامي الذي أراد به المؤلف في مسرحيته « ألقمة الملائكة » ، أن يؤكد هو أن الوجه لم يعد قادرا على التعبير بنفس القدر الذي يعبر به « القناع » فالقناع هو « الآثا » والنفس التي لم تعد تجد الفرصة للظهور المباشر بمشاعرها الطبقية وينجاسها وإخفاها . وهذه هي مأساة الإنسان المعاصر تهدهده المسرحية بهذه الطريقة المأساوية .

فالمسرحية بهذا المفهوم هي لعبة للألقمة بكل ما يعنيه هذا المفهوم لطبيعة اللعبة المسرحية ، فهي صراع الألقمة البشرية أو صراع المشاعر والاحاسيس الإنسانية بل صراع الأضداد ، وتكتسب هذه الألقمة معناها وترتد زيا الحى ، عندما تلتصق التصاق الروح بالإنسان ، ولا تلتصق فقط بالوجه أو تصبح مجرد « ملكياج » لهذه الروح من الخارج .

حاول المخرج منذ بداية عرضه المسرحي أن ينو منحنى التعبير المتمم بطابعه الوجداني العاطفي إلى طبع أداء الممثلين ، ليصل إلى طابع ميلودرامى اكتسبت المسرحية

سمته ، وتعاطف الجمهور خارجيا مع أبطاله ، بل نجح للمخرج في هذا الهدف خاصة مع الشخصيتين الرئيسيتين « مارجو » و « بيتر » المتصارعين ؛ فكل منهما يحاول أن يبري عن نفسه وحياته بما له من ماضى تص مؤلم . ومنذ بداية المسرحية يقدم لنا المخرج « ملهى ليليا » لبنات الهوى ، و « سلويت » يستعرض من خلاله حالة اختصاب فتاة ، وبذلك يوجه فكر المتفرج ومشاعره نحو الخط الفكرى الذى يتناول : وهو استعراض مشكلة اجتماعية أكثر من تركيزه على طابع لعبة الألقمة المذكورة ، بينما المناخ الذى يلف المسرحية — من وجهة

نظر مؤلفها — هو طابع الكرنفال : حيث الطرقات الاثينية المتصرجة تتسلق سفوح تل الاكروبوليس الشديدة الانحدار .. والازقة الضيقة والمنازل القديمة بنوافذها ذات المصاريع ، والبساتين ، وسوقى الجيتار التى تمثل — كما يرى المؤلف — « الحى السلاتينى » في العاصمة اليونانية . أما المكان فهو مجرد « حانة من الحانات » . وليس ملهى بالمعنى المفهوم في مصر . وبدلاً من أن تفكر في معنى لعبة الألقمة ، تتعاطف مع مأسى أبطال المسرحية .

وبدلاً من أن نستكشف جوهر المناسبة الإنسانية ، وأن نفكر ملياً في طبيعة العلاقة الفلسفية بين القناع والآنسان ، نضيق في رشاء حزين نشغل فيه على أبطالنا .

من أهم الإرشادات المسرحية التي نستخلصها منها هو أن شخصها تتحرك تحت بقعتين من الضوء الأزرق والأحمر . واللون الأزرق هو لون الأحلام والهروب من الواقع في المسرحية ، أما اللون الأحمر فهو الواقع الذي يفضح هذه الشخصيات ويعريها :

بيتر الأعرج : يبدو لي أنك كنت جميلة في يوم من الأيام ! ... ولكن تحت اللون الأزرق !
مارجو : تحت اللون الأحمر !

الأعرج : (يمعن بنظرة في وجهها عن قرب) أنت قبيحة . لاشيء على وجهك غير الخطوط المتجاورة .

مارجو : وأنت ؟ ألم تلق نظرة على نفسك ؟ وبالأخص على جليك ؟ قل لي من يريد أن يتوحد ويحتلم برجل خشبية ؟ أنت أيها المقعده .. الأعرج ..

التجريب إذن في هذا العرض المسرحي ينتج منذ اللحظة الأولى .

وحتى آخر لحظة من اللحظات الدرامية له من هذه المزرقة الرئيسية . الناشئة عن لعبة الأقنعة / المشاعر الإنسانية ، وكذلك عن لعبة الضوء المسرحي وخاصة اللونين : الأزرق والأحمر المتضادين على كل ألوان الإضاءة الأخرى ، حيث تدور أحداث المسرحية بين هذين اللونين وبرجاتها ، ليخفى عن عمد — ملامح للوجه البشري الذي ضاع داخل سينوغرافية حضارتنا المعاصرة .

إن أنجح اللحظات في هذا العرض المسرحي هي التي استطاع فيها الممثلان الناشئان لمياء الأمير وعلاء قوقة المؤديان للخصيتين الرئيسيتين أن يقيوما معا بهذه الوظيفة : وظيفة اللعب بالأقنعة وتشكيلها .. عندما يرتديانها أو يخلعنها ، عندما يتناغم الصوت المسرحي بتناغم المشاعر الإنسانية وينفجر هذا الحدث عندما يرضى كل منهما عن قناعه المصبى ، أو عند تركيب أقنعة متباينة المعاني . أقنعة البهجة والعز و الموت أو الغضب أو التهريج . وتتميز هذه اللحظات بتألقها عندما يتسم أدائها ببساطته المتنامية أو في عتفائه الذي لا يمكن إيقافه ، حيث تتصاعد الأحداث

وتتشابك اللعبة ، فيصل العرض في تلك اللحظات فقط إلى ما يبرز إليه المؤلف وإلى ما يريد الوصول إليه . لقد تميز أداء « بيترو » علاء قوقة تميزاً واضحاً ، بهيمته على أجزاء جسده في مهمته الصعبة وهي تمثيل شخصية أعرج ، وبتباين أدائه التراجيكيوميدي ، خاصة عند الانتقال من مرحلة الجد إلى اللهو أو على العكس . فهذا الملمح الإنساني الزاخر بمفارقت الدرامية يفتق عندما ينفلق المطبق إلى الأداء الميلودرامي البكاء .. فالنص — كسادة يمكن أن يخدم مثليه ، ويجهطم يسيرين في هذا المسار ، إلا إذا كانوا على وعي شديد باللعبة وخطورتها ، لعبة الأقنعة — أي اللعبة التي تمارسها كل يوم مع أنفسنا والمحيطين بنا داخل عالمنا اليومي .. وهي لعبة كانت تحتاج في هذا العرض إلى درجة كبيرة من الوعي بها لانتقلها وإعادة اكتشافها من جديد .. وبها كان يمكن للمسرحية أن تصبح عرضاً تجريبياً متميزاً ؟ !

بقصر الإبداع بالشاطبي بمدينة الإسكندرية شاهدا مسرحية « مكان مع الخنازير » وهي أول إنتاج لنشاط نادى المسرح بالقصر بالتعاون مع

قسم المسرح بجامعة الإسكندرية .
وأهمية هذا العرض تنبع — في رأيي — من أمرين : أولهما : هو طبيعة النص الذي يقدمه المخرج محمود أبو دومة وقد ترجمه كذلك (٥) والأمر الثاني هو « الورشة المسرحية » التي يسعى فيها المخرج والممثل عنها لتقديم مسرح تجريبي معمل .

يعد « اثول فوجارد » مؤلف هذه المسرحية — وقد ولد عام ١٩٢٢ بجنوب أفريقيا — من المؤلفين المعاصرين الذين يمارسون فن الإخراج والتمثيل ، ويؤسسون الفرق في إطار مفهوم المسرح التجريبي . ومن أشهر أعماله في مصر « مات سيزوي بانزي » و « تروجيو » و « رابطة الدم » و « الناس يعيشون هناك » و « بونسان وأينا » و « الصيف » وقد كتب مسرحية « مكان مع الخنازير » عام ١٩٨٨ وهي تقوم على واقعة حقيقية بطلها الجندي الروسي بافل تافرونسكي الهارب من الحرب في أثناء الحرب العالمية الثانية قرر أن لا يسلم نفسه للصوت في حرب لا معنى لها ، ويختبئ في زريبة خنازير لمدة واحد وأربعين عاما ، وتسمى زوجته « براسكويا » طوال الوقت إلى

خدمته ، ويظل هو داخل الزريبة يبحث له عن مكان مع الخنازير ، وتصل الأزمة إلى نوبتها عندما يحاول الهرب بعد فترة طويلة قضاها في الزريبة — من السجن المختار سميا للحرية المفقودة . فخرجه رفيع بالاحتفال بيوم النصر ، حيث يقرر أن هذا اليوم الاحتفال هو أنسب الأيام التي يسلم فيها البطل نفسه للسلطات ، على أمل أن يتأثر أهل القرية بهو الاحتفال والموسيقى والخطب المعنوية ، وربما تستطيع هذه الأشياء أن تؤثر في مشاعرهم « فيفعلوا لي ما فعلته ا » . فليس امام البطل إذن إلا الجنون في الزريبة أو الموت لقاء جريمة هروبه من الاشتراك في الحرب . والكاتب يسفر سخريه لاذعة من الحرب ، فالسبب الذي من أجله تركها ، هو أنه شعر بعد مرور عامين من هذه الحرب ، أنه — كما قالوا له — لن يعود ! ! . وفي ظل الجوع والبرد والجنون لم يستطع « بافل » أن يتحمل مدة أطول : فقد كان في حاجة إلى ليلة واحدة بجوار المدفأة يشبع فيها أقدامه المتصلبة في حذائه الصوف ، « ويعداها أكون مستعدا لأن أقدم حياتي فداه للوطن ا » ، ولكنه عندما أفاق بعد الليلة الأولى أخبرته زوجته

أن شهرا كاملا قد مر : « لم يكن هناك فرق — يستطرد بافل محاورا الجمهور — اليوم مثل الأسبوع مثل الشهر ، هي مجرد أرقام في الجيش ، تعود إلى نتيجة واحدة ، رصاصه ساقطة في الرأس » ، لكن المفاجأة أو المفارقة الدرامية ، أن زوجته تدخل عليه معلنة أنهم منصوص وسام التضحية من الدرجة الأولى .. فقد عدوه شهيدا .. بل لقد نُقش اسمه على التُصُب التذكاري ، وتُشَرِّج زوجته الوسام من العلية العلوية السوداء ، وتعلقه على صدر زوجها . والمفارقة الدرامية الأخرى التي يؤكد عليها المؤلف هي أن الزوجة تصدق الاكذوبة : إن زوجها قد مات ، فتذهب هي الأخرى لتضع باقة من الزهور على النصب التذكاري .. « وقد حدثت الله كثيرا — تستطرد زوجته برأسكويا — أنك لم تخرج ، فهناك الكثير من الناس كان سيمبسطهم جدا فهورك المفاجيء ا » .

وفي المشهد الثاني نكتشف أن الزمن قد مر تباعا .. ويصاب بافل بحالة من الذبول ، تجعله يقتل الذباب في أعداد كبيرة ، لكن فراشه ملوثة تدخل عليه « الزريبة » فيشعر بالجمال والبهجة ، كما يشعر بالفرح

عندما تقف الفراشة على رأس خنزير في الحظيرة ، فيألتهمها على الفور ، مما يسبب له حالة من الهياج والثورة ، فيقتل الخنزير .

— جميل أن تذكرى شيئاً جميلاً ، واحدة من هذه الفراشات دخلت إلى هنا بطريقة ما وأخذت تطير ، فقلت لنفسي سأحاول أن أمسكها وأخرجها من الزريبة ، فهذا ليس مكاناً للفراشة أن تطير فيه ، عندما أوشكت أن أمسك بها أحسست أن بداخلي شيئاً قد مات منذ زمن بعيد !

يقدر بافل الخروج من الزريبة في المشهد الثالث ، فهو يكاد يفتنق من وجوده بها ، إنه في حاجة لهواء نقي .. وتقدر زوجته أن تساعد على الخروج ، بعد أن يتقنع في زئ امرأة ويأوى أهل القرية لفراشهم ، ليستنشق الهواء الصافي ، ويعود بعدها إلى سجنه الاختياري إلى الزريبة . لكنه عندما يخرج ، يسكره الهواء النقي ، والنجوم المرصعة ، والزهور المعطرة ، في ليلة صيفية دافئة .. ويحاول « بافل » أن يحتضن الهواء ويضعه ملء ذراعيه .. مترجاً من تأثيره ونفوذه ، وزوجته تتبّع في دعر . إن بافل لا يعود إلى البيت ، إنه ينحرف نحو .

١٣٨

الميدان الكبير في القرية ، وتحاول زوجته إيقافه : « فالنسمات الزمنية التي تهزجذاني — يستطرد بافل — تعرضني رغماً عنى : هناك رغبة ملحة تدفعني لذلك ! » . وتحذره زوجته بأن لا يذهب إلى قاعة الطريق عندما يطلع الفجر : فالشرطة ستعتقله وتحاول إعادته للبيت أى إلى الحظيرة . ولا فستعود بمفردها ، ويقترح بافل أن تنتظر معه حتى الشروق ثم يعوداً معاً ! إنه يريد أن يرى أشعة الشمس وهي « تلب يوماً جديداً » . ولم تساعد الشمس ولا الهواء النقي ولا الضوء الأول من النهار الذي أوشك على الظهور ، في أن يحتفظ بشجاعته لمواجهة عجزه عن استقبال ذلك العالم الجديد الذي تركه ، فيمرع عائداً إلى البيت وراء زوجته .

وفي المشهد الرابع والأخير يُضاء المسرح على الزريبة ، وزوجته (براسكوفا) تنتظر ، يدخل بافل مشعّاً يائساً ، لا يقوى على التقاط أنفاسه . يبدو أنه ركض مسافة طويلة ، لكن عودته النهائية جعلت بطلنا يقع بين اختياريين : إما أن يصبح عضواً في الحظيرة ، مستسلماً لعالم الخنازير ، فيتحوّل واحداً منهم ، وإما أن يتوقف مجابهة نفسه

وعالها ، حتى لا يصبح جزءاً منه . يذكرنا هذا الموقف « بخرائيت » يونيسكو ، حيث يجاب بطله « بيرانچيه » محاولات التغيير البشرى ، وتحويل المجموعة البشرية إلى خرائيت ، إنه يرفض أن يكون عضواً في القطيع الذي يحيا فيه .. ويقوم « بافل » بالاختيار نفسه ، فيحذر نفسه بعد أن يحرق خنازيره من عقربا .. من مكانها .. حيث يفتح الأبواب فتخرج الخنازير خرواً .

بافل هيا .. الا تشمون رائحة الحرية ؟ هيا .. إلى الخارج .. هيا !! .

إن بافل يشعر في اللحظة التي تعبر فيها الخنازير مصراعى باب الحظيرة إلى عالم الحرية .. بأنه كان يريد أن ينضم إليها .. لكنه في اختياره للحرية ، يختار الموت .. فالعقاب ينتظره .

بافل : حتى لو كان عقابي الحرق ، فحسبي أن عيني ستلتقيان بعينين الرجال ، وهم يصوبون بنادقهم إلى رأسي ، ستكون عيونهم وطني !

ويقدر بافل أن يُسلم نفسه ، لكنه يشعركما تعلق زوجته :

— لقد وهبنا أنفسنا لضوء الشمس التي كنا نطمح بها أمس .. هيا بنا .. هيا !! .

وتنتهى المسرحية بهذه النغمة الصوفية الحزينة التي نذكر من روائها عمق المأساة التي يمر بها إنسان من البشر ، لانهما يشدان الحرية في زمن قنثت فيه الحرية ، والامل الوحيد في العنبر عليها هو في أن يتحررا من خوفهما الداخلي .

إن انول فوجارد — المؤلف الأفريقي الذي يكتب بالإنجليزية — قد تأثر تأثرا واضحا بمؤلفين مسرحيين عالميين آخرين ، من بينهم سارتر في « سجناء الكون » حيث يحاكم « فرانز » بطل المسرحية نفسه أمام نفسه ، وأمام العالم كله — متهمها وقاضيا ، باحثا عن معنى لمسئولية اشتراك الجندي ، في مذبة الصرب النازية التي لا معنى لها ، وبطل مسرحيتنا ، بالمل ، هو نفسه فرانز الذي يحاكم نفسه منذ المشهد الافتتاحي وحتى المشهد الأخير في سلسلة متتابعة من المواجهات التي لا تنتهي . والمؤلف متأثر كذلك بمسرحية « ثورة الموتى » لإروين شو التي يقدم فيها المؤلف كذلك بمحاكمة قادة العالم وزعمائه ، وكل المتسبيين في الحرب التي راح ضحيتها أبطال المسرحية ، فقاموا من قبورهم كاتسيع ليقتاتوا عن السبب الذي من أجله قُتلوا ؟ ١٢ و « بافل

إيفانوفيتش » هو واحد من هؤلاء الضحايا الذين كتب عليهم الموت وهم أحياء .. وبقيت الحياة شاهدا على موتهم . المسرحية بهذا المعنى قراءة جديدة لتراث الدراما الصالية ، وتواصل له ، وتصبح مسرحية (فوجارد) فقرة من سلسلة متصلة الحلقات لفنون الأداء التمثيلي وأساليبه فيما يخص مسألة « المونولوج » المنفرد ، والحوار الثنائي المشحون بإيقاع توتره الدرامي ، ولحظات الصمت التي تمثل الفواصل بين الأحداث الدرامية . *

في رؤية فنية تتسم بالأصالة ، والقدرة على التجريب في فنون الأداء ، استطاع المخرج محمود أبو دومة في مسرحيته التي ترجمها بنفسه ، أن يحقق شيئا نادرا فوق الصلابة المسرحية ، وهو العمل المسرحي المعمل المدوب داخل ورشته المسرحية الصغيرة . فلم يعد الإخراج لهذا العرض المسرحي مجرد نتيجة نهائية للبروفات اليومية ، ولكنها محصلة لتدريبات عملية تترك مساحة عريضة للممثل للتدريب ، واكتشاف نفسه . لذلك يُصبح العرض تنويعا فنيا للتدريبات . هذا في رأي أهم ما في

هذه التجربة ، فالفضية هنا ترمي بالدرجة الأولى إلى تجريب وسائل جديدة ، لفنون الأداء المسرحي بوعي بضرورتها وإمكاناتها ، لتغيير القوالب الثابتة للاداء المسرحي في المسرح المصري . يصبح التجريب هنا بنادى المسرح السكندري أكثر وضوحا في الهدف والرسالة معاريثه « ل » أقتنه الملائكة » بمسرح الطليعة القاهري . فالمخرج « أبو دومة » — وهو المسئول عن هذه التدريبات في ورشته المسرحية — يحاول تجريب أساليب فنون الأداء لمدارس تمثيل عالمية . وأعنى بها تلك المدارس التي

تبحث عن « الحقيقة الفنية » في الأداء المسرحي وعلى رأسها مدرسة « ستانيسلافسكي » الروسي ويحث عن هذه الحقيقة بغضل المعاييشة الداخلية للصور المعقل ، ومدرسة « جروتوفسكي » البولندي ويحث عن الحقيقة من خلال معقل وعلاقته بالمساحة المسرحية ، وتحديد العلاقة الأخرى التي تربط بينه وبين سائل التعبير المختلفة : حركة الجسد والنفض والصوت والنبذة وغيرها من العناصر المسرحية في لغة التعبير الفني للممثل . وإذا كان الممثلان « أمين الخشاب/ بافل » و « عراطف إبراهيم/ براسكوفيا » قد بحثا عن

هذه الحقيقة بفضل المعاشية الداخلية لدوريهما ، فإننا لم نشعر بتدخل مفردات المخرج المباشر في العرض المسرحي ، وإنما بمساعدته الهامة لمثليه للوصول إلى هذه الحقيقة دون أن يفرض نفسه عليهم . لقد وفق المخرج في أن يخلق مناخاً ، حالة تحيل الكلمات إلى حركة تتناغم مع المساحة المسرحية ، وصعماً مؤثراً هو أحياناً أعظم من الكلمات . ولذلك نحن نؤكد استفادته الصحيحة منذ البداية بتقنيات ستانسلافسكي وبالنهج المعلي لسرح جريوتوسكي للوصول إلى هذه النتيجة ولم تخل هذه التجربة من التكامل الفني للإيقاع المستمر في مداره ومحوره منذ بداية التجربة

وحتى نهايتها . وفي رأي أن مشكلة هذا العرض هو احترام المخرج الحرقي لنص المؤلف وتقديمه كما هو مما تسبب عنه شعور المخرج بالملل . كان من الممكن علاجها لو تم اختصار بعض المونولوجات وحذف البعض الآخر . والملاحظة التالية هي تزايد شحنات حالة التوتر والتشنج أحياناً في معاشية الممثلين ، والوصول بادوارهم إلى حالة الاندماج الكامل ، مما أضفى على العرض في بعض المناطق قدراً غير ضئيل من الالتماع ، كان يمكن التخلص منه لو أن الممثل أحس بأنه داخل الدور الممثل وخارجه في آن واحد ، مؤدياً ومعاشياً ، خاصة أن الديكور الاساسي وهو الزينية كان مرسوماً على

اقمشة ، مما أضفى إحساساً بأن ما نراه هو حلقة زخرفية وليس واقعاً فعلياً ، وأن الحظيرة ما هي إلا علامة من العلامات الرامزة ، أكثر من كونها مكاناً وبيئة واقعية .

إن تجربة ورشة الاسكندرية المسرحية رؤى من الرنات الطبيعية تحاول أن تستنشق هواء نقياً ، تنثرى ب الحركة المسرحية المصرية وتنقيها من الفساد وتقف بجوارها . وأملنا أن تستمر هذه الورشة في رسالتها مع كل التجارب الأخرى الباحثة عن فن المسرح الذي تاه في استئراء النزعة التجارية وفي التجريب الفوضوي المجاني !

ليالى الحلمية رؤى نفسية في الحياة والأحياء

« إذا كان العالم أقوى من الإنسان ،

فإن معنى العالم هو بلا ريب أقوى من العالم ،

أندريه مالرو

إذا كان العمل الفني جيشاً مشحوناً بالعاطفة وغنياً بالانفعالات يتوه المتلقي والناقد معاً في خضم هذا البحر الذي يستهوى المشاعر والاحاسيس وتحجب السدموع والامعات عنا متعة الرؤية الحقيقية والمعيلة للفن ، وكذلك قد تنحصر الرؤى النفسية في محاولة دراسة المعادلة الشخصية للفنان المبدع هذه المعادلة التي تحكم نفسها في صميم العمل الفني ، وهذه المعادلة ليست بالشئء الجوهري حيث أنه كلما ازداد اهتمامنا بها قل اهتمامنا بالفن نفسه .

الفنان ليس إلا أداة في يد قوة عليا لا شعورية هي (الشعور الجمعي)

أرانا نتحدث عن خطاب وعن رسالة . نعم فالفن هو أسلوب للخطاب ، هو محاولة للتواصل بين البشر ، فإذا كانت الأفكار تنتقل عن طريق الكلمات وهذا مستوى للتحليل والرؤية ، وإذا كان الوجدان ينتقل عن طريق الإبداع وهذا مستوى آخر من مستويات الرؤية ، فإن « تومستوى » يدخل في دائرة الفن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الآخرين حياتنا الباطنية أو أن يوصل إلينا حاجاتهم الباطنية بما في ذلك أغاني المهد وبغنى ضرب الرقص الشعبي ومناظر التقاليد وصور المصاكاة والطقوس الدينية والاحتفالات الوطنية .

إن الرؤية النفسية للفن ليست بالعمل الجديد كل الجدة إذ أنه لا يمكننا بأي حال أن نفصل الإبداع عن المجال النفسي لكل من المبدع والمتلقي .. ولقد يسأل سائل .. وما هو دور المتلقي إذا كان العامل النفسي أساساً لرؤيتنا ؟ فاقول إن العمل الفني لا يكتمل ولا يلقى صده إذا أغفلنا المتلقي . ومن هنا يصبح الخطاب الموجه إليهم خلال الرسالة الفنية الإبداعية هو بلا شك شديد التأثير بطبيعتهم كما أنه شديد الدلالة على طبيعة الفنان . ليس الفنان بشخصه ولا المتلقي بشخصه ولكن بحكم كونهم جميعاً عناصر من بيئة حضارية ذات بعد تاريخي .

Collective unconscious على حد افتراض « يونج » — K. y. Jung. وهو واحد من الفرويديين الجدد — ويونج يرى أن للعملية الإبداعية صبغة أنثوية.. حيث ينبع العمل الإبداعي من أعماق اللاشعور أو من ملكوت الأمهات على حد تعبيره ، وحينما تصل القوة الإبداعية لدرجة النضج فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم حينئذ لحكم اللاشعور ، فلا تلتصق الذات الشعورية أن تتراجع وتتهل من يتابع الماضي النفسي العميق .

بهذا المفهوم يتشكك « يونج » من محاولة التقريب بين الإبداع الفني الذي يحدث حال كون الفنان يقظا وبين الحلم الذي يأتي حال كون الإنسان المعادي نائما . كلاهما تعكس نفس الآليات من : رمزية Symbolism وتكثيف وندكوص Condensation ، وإيذاء Regression وإبداع Creation في هذا الإطار أزعج أنني سوف أقرأ العمل الفني الدرامى التلفزيونى الذائع الشهرة والنجاح « ليال الحلمية » ، ليس بعين الناقد الفني ولا الباحث الاجتماعى ولا الدارس السياسى فكل من هذه المجالات قارئوه ورواده أما من

الناحية النفسية فسوف أحاول عدم السقوط عند القراءة التفسيرية باسمئها للمجال النفسى للبعد « أسامة أنور عكاشة » ، حيث أن قراءتى هى محاولة لفهم المعنى الكامن الذى قد لا يكون المؤلف نفسه وأعبا به ، ومحاولة لفك الطلمس الرمزي الظاهري الذى اشتركنا كلنا في متابعتة والاستمتاع به للوصول إلى منطقة مشتركة بيننا جميعا — مبدعين ومتلقين — أنها محاولة للوصول من خلال الفن إلى شعورنا الجمعى الذى قال به « يونج » ... دعونا معا نحاول الانتصار على معنى العالم من خلال الفن الذى هو باب فردوس النفس الإنسانية .

الخوف من المجهول ، والخلاص أيضا :

فجأة وبلا مقدمات يأتى من الاسكندرية الطفل « طاهر » ابن « سماسم » فيثير زويعا في عائلة « زينهم السملحي » تكون هى بداية اختفاء « سماسم » ، وأيضا فجأة يظهر ولد الأسطى « شاهين » يرجع تاريخه إلى الفترة التى هرب فيها إلى الصعيد . وفجأة أيضا ولكن بتمهيد ما يظهر وليد صغير للعمدة « سليمان غاتم » بسبب ما يسبب من قلق فى هذه الأسرة .

أن ما يثير التفكير بالنسبة لهذه المواليد الثلاثة لا ينحصر في عنصر المفاجأة ولكن أيضا في عنصر الشك في صحة النسب ولى الشرعية ، وهذا هو المخيف . فالخوف والاضطراب الذى أثر بقوة على حياة الأسر الثلاث ليس ممكنه عنصر المفاجأة بقدر ما كان ممكنه إعادة التفكير في شرعية وجودهم وصحة نسبهم . إنه خوف مرتبط بوجه من الوجوه بالحياة الجنسية يذكركنا على التو باجتهاد « فرويد » فيما يعرف باسم « Castration anxiety » أو « الخوف من الإخصاء » وهو نوع من الخوف متفاعل في حياتنا سواء أهبنا أن نعترف به فغضضنا الطرف عنه أم رفضنا وأحسسنا به . إنه الخوف الذى يتبدى في حرصنا على استمرار الحياة وملعنا من كافة أشكال الإيذاء الجسدى و « الخوف من الإخصاء » يعتبر في مدارج الخوف النفسى اللاشعورى أكثرها بدائية وأقربها إلى النكوص .

ولا يعادل الخوف من النكوص الجنس العام والمفاجى سوى ظهور « علام السملحي » أيضا فجأة وبلا مقدمات ليضع الأمور في نصابها ويعيد الحارة تقاليدها واحترامها . ظهر « علام » بدون أى مجهول أو

حتى توقع من أهل الطلمية جميعهم على اختلاف انتماءاتهم الثانوية . وكان الرسالة اللاشعورية تقول أن الخوف البدائي الذي يهددنا في أي لحظة لا يعادله سوى المخلص القوي الذي يأتينا أيضا بلا رغبة شعورية اكيدته منا . أي أن الخوف من الجنس تعادله قوة الأنا العليا .. المثل والتقاليد والأخلاق . مستوى من نكوص إلى مالا نهاية يعادله في كبير من الاحتياج اللاشعوري إلى الاسم المثلث .

لم يكن ظهور « علام السماحي » قد مهد له على مستوى الأمانة المترتبة الشعورية في النفوس وهذا يشير إلى أشار إلى مرحلة غاب فيها دور المثل والقيم حتى من كونها مجرد مفردات يتعامل معها التفكير الجمعي وهنا تكمن المأساة الحقيقية التي لا يتقننا منها إلا إرماسية ظهور « علام السماحي » فنا للواعين وحلما للثائمين .

وفي هذا الإطار نجد أنه من غير المستغرب أن يتشيع المؤلف لعصر « جمال عبد الناصر » . ألا يوجد ثمة ارتباط بين دور كل من « جمال عبد الناصر » و« علام السماحي » .. بالتاكيد يوجد . والخاص لعبد الناصر وظهور علام السماحي كلاهما

كان حتمية نفسية ليس للمؤلف فيها محض اختيار . لقد كان المؤلف هنا أداة في يد اللاشعور وأجبرته كل من شخصيتي « عبد الناصر » و « علام السماحي » على الظهور بهذه الكيفية ، إنه شيء شديد الشبه بما قاله « يونج » عن « جيف » ... « جيفه لم يخلق فلست ولكن فلست هو الذي خلق جيفه » وقد كان فلست رمزا يفسر لنا حاجة الروح الألمانية في عصر ما إلى الهداية والإرشاد من جانب الرجل الحكيم المخلص والمتنقذ .

اخوة .. نعم ، انشطاء .. لا عادل وعلى وسليم البدرى أخوة من أب واحد ولكن من ثلاث أمهات . وزاهر وزهرة أبناء سليمان غانم من وصيفة ونازك الملسدار . وهاجر وقمر أبناء سمسام ولكن من والدين مختلفين .

الذكورة فائت وزيههم الصغير كلاهما منتسب للأسمى زكريا ولكن من والدين مختلفين . هل هي محض صدف أن تكون بهذه الدراما هذه الأمثلة من الأخوة غير الاضغاء ؟ لا فكل هذه الشخصيات هي جزء هام من التسبيح الحي للعمل الفني . يختلف فلان وعلان في الأب ولكن الكل تجمعهم لم

واحدة ، أو أن لكل منهم أما ولكن يضمهم أب واحد وفي النهاية يتعاملون على المستوى الإنساني بروح الأخوة .

أنها ظاهرة الاعتراف بنوع من الارتباط والتأكيد عليه مع الوعى الحقيقي بوجود اختلافات حقيقية جزئية والقبول العام لهذه الاختلافات . وهذه الظاهرة لا يمكننا أن نفترض أنها توجد هكذا في كل البشر وفي سائر المجتمعات . إلا أن درجة استيعابها إدراكا والتصريف بمقتضاها سلوكا يتفاوتان من إنسان لآخر ومن حضارة لآخرى ويمران بمستويات عدة مضطربة في الارتقاء أو الانتكاس .

إن الاشتياق لرصد نمو هذه الظاهرة يدفعنا إلى الرؤية الواعية للطفل الكائن بكل منا ... الطفل لا يقبل أن تجمع أمه بين رعايته وبين أرضاع الوليد الأصغر فالطفل يرى على المستوى الإدراكي أن أمه هي أمه هو لا يمكن أن تكون أما للكل ما غيره . العقل البشري في هذه المرحلة البدائية من النمو يرفض الاعتراف بالازدواجية في الأموار ، أنه عقل لم يتم بعد ولكن المسار الطبيعي للنضج يفسح الطريق أمامه للقبول بهذه الازدواجية على المستوى العرفي

والإدراكى حتى لا يستهجن تعدد الأدوار بالنسبة للشخص الواحد إلى الدرجة التي يقل فيها هو شخصيا بدوره كابن وكأب وكزوج وأخ في نفس الوقت وهذا هو جانب مهم رصده « جان بياجيه » Piaget . في رصده لتطور النمو المعرفي .

أما على المستوى الوجداني ، فلنعد مرة أخرى إلى الطفل الكائن في لا شعور كل منا .. عندما يضرب الأب ابنه يأخذ الأب في عيني طفله صورة من صور الشيطان ويصبح القبح من الوجود ، وعندما يصطبب الأب ابنه في نزفة أو يمنحه بعضا من الطوى يصبح هذا الأب ذاته هو صورة الإله المحب للخير . إنه تخبط وعدم استقرار للمشاعر تجاه الشخص الواحد وهذا هو ما يعرف بالتناقض العاطفي ambivalence وهذا الموقف الوجداني يسير خطوة خطوة في طريق النضج إلى أن يشعر الابن بآتيه خيرا بوجه عام مؤدبا في بعض المواقف ، أى أن يقبل الابن أباه بما فيه من عطاء وتأديب وهذا ما نطلق عليه التكامل العاطفي - inte-grated ambivalence وبطبيع هذا ينصرف عن كل مشاعرنا المتناقضة نحول كل من يعيشون في مجالتنا النفسى فنقبلهم ككل مع وبما يجب أن يشربهم

من مساوئ . فالقبول هنا على المستوى الإدراكى للتناحية أو ازدواجية الأدوار متوازيا مع القبول على المستوى الوجداني هو حصيد رحلة طويلة من الرقى المترد وليس وليد الساعة أو الصدفة .

إن قبول الأخوة غير الأشقاء يمكن فهمه في إطار ما يتسم به المجتمع الناضج من integrated ambivalence وهذه الدرجة من النضج هي بذاتها التي تحكم وضع « كمال خله » عنصرا فعلا ومؤثرا في تسجيح المجتمع . فكما قبل الأخوة بعضهم البعض بالرغم من اختلافهم في الأب أو في الأم . قبل المجتمع المصرى إسهامات مواطنيه جميعا سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، ليس اضطراباً ولا بشكل عارض وإنما نضجا نفسيا على مستوى الوجدان والادراك . إن هذا القبول هو سمة للعين التي ترى في اللوحة جمالها وروعها بالرغم من تباين الألوان والعناصر التي تتناقض وتتداخل اعتراضا واتصافا ليس قبحا ولكن جمالا وحسنا .

لا يوقظنا من لذة استمتاعنا بتأمل هذه اللوحة الفنية سوى كم ضخم من الطلاق والزواج المتعدد فما هي العلاقة بين هذه الظاهرة وبين ظاهرة

النضج التي سبق أن تناولناها ؟ إن انهيار رباط الزوجية لسبب أو لآخر هو إعلان عدم القبول المتكامل للطرف الآخر نتيجة ما يظهر فيه من عيوب أو ما يكتفه من نقائص . وعلى الرغم من أن الأخوة قبلوا مفهوم الأخوة رغم كونهم ليسوا أشقاء فقد فشلوا في الحفاظ على نفس الدرجة من النضج حال كونهم أزواجا وزوجات ، وهم وإن كانوا في أعماق نفوسهم يؤمنون بإمكانية التعايش رغم وجود الاختلافات إلا أنهم خافوا أنفسهم بعدم الحفاظ على نفس القيمة لسبب أو لآخر ، وإن نفس الإطار إذا كان عدم استقرار الزواج وشيوع الطلاق بين أبناء الطمعية مقابلا على وجه من الأوجه لنضجهم الفكري والعاطفي ، فإنه لا يقابل دور « كمال خله » الحى والفعال في مجتمع الطمعية سوى عدوان تولىق البدرى الصغير على مكتبة أنيسة أو ثقافة الأمه .

هي هنا ... هو هناك

مفهوم العنوان على الرجل والمرأة

على مستوى الرؤية الميكروسكوبية تبدأ الحياة بأن يغزو الحيوان المنوى الذكرى - بعد رحلة طويلة متعددة المسالك - جدار البويضة الأنثوية ليخصبها ، وعلى مستوى العين المجردة يتقدم العضو التناسلى

الذكرى عضو التناسل الأنثوى أيضا لتبدأ الحياة أو للاستمتاع بلذة هي مرتبطة باستمرار الحياة .

وإذا ابتعدنا أكثر نجد أن الرجل دائما هو العنصر القادم والفازي وأن الأنثى دائما هي العنصر المستنكر والمربح . وفي هذين الدورين يجد كل منهما حياته وحيويته عمقا ووجودا . وفي الحفاظ على هذين النمطين من الدور الأزل الذي يحكم النوعين يتم الحفاظ على كيان كل منهما . أما في سلب أو محاولة سلب أى من النوعين لحقيقة النمط الذى هو منوط به في الحياة ففي هذا تعطيل لكيان أى منهما عن الاستمرار في الحياة . أو بمعنى آخر هو عدوان على الحياة ليس هذا فقط ، وإنما هو عين التدمير .

في ريعان الشباب رقصت زهرة أن تراقص على البدرى في رملته الدراسية ... وقد كانا طرفين في علاقة حب رومانسية مثالية — ظلت زهرة الاستقرار في مكانها لتطمعها لدور في الصحافة أضفى وشيكا . وتمسكها بهذا هو عين حفاظها على دورها الأنثوى ورغبتها في حياة مستقلة ولى تزوجها نحو احتواء الآخر .. فالأنثى تجد نفسها هنا والآن ... وعلى البدرى بدا هو الآخر طموحا مغامر راغبا في غزو مجال متسع من العلم

والمعرفة وهذا ما هو متوقع منه ولكن كان نكوصه وعدم استمراره في محاولته وأحجامه عن السفر ، خيانة للدور الذى كان من الممكن أن ينعش حياته . وكان في هذا الاحجام عين التدمير لذاته وكيانه . هذا هو بالبطبط عكس ما حدث مع أخيه « عادل البدرى » ، فعندما رقصت « قمر » اصطحاب « عادل » في رحلته الدراسية طمعا في استتباب موقعها في سلك الجامعة كان « عادل البدرى » نمطا للسلوك الذكرى .. هناك وفى المستقبل وكانت « قمر السماحي » هي الأنثى استقرارا هنا والآن . ملك « عادل » ناصية دوره الذكرى في الحياة فحقق أحلامه بدرجة كبيرة من التوازن . هذا التوازن الذى افتقده « على » وراح العمر كله يلهث وراءه لهث المنتحر وراء حياته التى كانت .

طاهر يرغب في الزواج من د . فائق . وفائق في هجرتها من الطمعية الى الزمالة تسعى إلى الاستقرار المادى في كنف والدتها « حديه » ، وطاهر في تمسكه بالطمعية مغامر بالاستقرار المادى في مقابل قيمة أن يكون هو اليد العليا . نفس العلاقة تتكرر .

ولكن كل هذه ارماسات لم تفجر بعد بصورة واضحة كيف يكون

العدوان مدمرا عنيفا على الرجل وكيف يكون ساحقا ماحقا للمرأة ، في تزامن ليس خاليا من الدلالة . يطرد « على البدرى » والده « سليم باشا » من مجموعة شركاته ، ويحجز أبناء العمدة عليه بزعيم اضطراب قواه العقلية . وفى الحدينين كليهما عدوان ممكنه تقليل القدرة على الاقتحام والغزو فالرجل المقدم الفازي المهاجم بطبعه يتم تدميره باقصائه عن دوره في الحياة أى بتقليل انماضه ويحد حركته المرة جوهه حياته .

والأنثى المستقرة ، المستقبلية والمرحبة والمستحوذة الاحتوائيه يتم تدميرها بسلبها حقها في ممارسة هذا الدور والحياة فيه وبه ... عندما طرد « مازن » زوجته « نازك السلحدار » من بيتها . هو في الواقع لم يطردها ولكنه نزع نفسه هو من مجالها الاحتوائى والاستوداى ، وكان هو آخر الرجال الذين مكثوها من الإحساس باحتفاظها بحيويتها ، وعندما يصرها « مازن » من هذا الدور ويجبرها على أن ترى نفسها خالية الوفاض فإنه بهذا يفتح عينها على حقيقة غروب شمس الحياة عن أفتقها . وعندما ينزع « مصطفى رفعت » نفسه من مجال « حديه » ببرنامج توصله الظاهرى للطلاق

بشروطه ، ويتبدد بعده أمهلا في الاستحواذ على « سليم باشا » ، ينهار المجال الاستحواذي لحمدية ، يبتعد عنها كل من يمكنهم أن يعطوها أسباب الحياة ومقوماتها .

كان العدوان الحقيقي على سليم وسليمان في حرمانهم من قدرتهم على التسلط والفوز ، والنهائية الحقيقية لنشازك وحمدية كانت في انعدام قدرتهما على السيطرة والاستحواذ .

الحلاقة بين الرجل والمرأة .. سؤال لم يجد جوابه في العمل الدرامي إذا ما شاء الكاتب أن يجيب عليه في جملة شافية وإليه ، وربما هو في حقيقة الأمر في حيرة من سبب تدامى هذه العلاقات يتلاحقها ، وقد نحسن منها إذا ما وضعنا نصب عينيها أن التكرار هو دليل على ما يورده على المستوى الشخصي وإن كان التركيز عليه يبعدها كثيرا عن لذة التأمل العميق .

أوزوريس وآخرون :

بدأت النهاية المأساوية للمخلصين أولئك شرعا في سلوك طريق الانتماء المخلص الشريف اللوثن باغتيال « عاصم السلحدار » بعد أن اطلع مسئولو الأمن على خطط تهريب

السموم البيضاء إلى شيباب مصر ، ولا تفيق من هذا الحدث الدرامي الا بتفجير طائرة « الكابتن حازم » وقد كشف كل أوراق هذه الشبكة العالمية .. ولا نكاد نلتقط أنفاسنا ألا ونحن نتلقى العزاء في « ناجي السماحي » قمة الإحساس بالشخصية الوطنية وبالنقاء المخلص العادل معصوب العينين .

ولابد لنا ونحن نتناول هذه الأحداث الدامية بالبحث أن نتجاوز مرحلة الرؤية السطحية المتشائمة حينما والرافضة لأسلوب الإدارة السياسية أحيانا أخرى .. لا بد من التجهل إلى مستوى من البحث في ضميرنا الكائن في لا شعورنا الثرى المتسع العميق الداخري ، في فلتات اللسان وأخطائه التي تقصح باستمرار عما نجتهد في إخفائه ولمسه .. في ضحكة عالية وابتسامة عريضة تنتهي بكلمة « اللهم اجعله خير » .

ظهرت تباشير كشف كل المخططات التي تستهدف مصر ، وأصبحت كل خيوط المؤامرة واضحة وفي متناول الأيدي ولكن ما تليث هذه

الخيوط أن تنقطع وينوه الجميع مرة أخرى في محاولة التقاط أولها ورصد آخرها . في محاولة جمع أشلاء الحقيقة مرة أخرى لتبدو أمامنا كيانا جليا يضيئ غليلنا ويروى ظلماتنا الموضوع والكلي يضمد جراح أشلائنا المعطرة ويدأى آلام غياب الحقيقة .. غياب « أوزوريس » عن « إيزيس » .. اغتيال « ست » وإله الشر « لأوزوريس » ملك الخير الذي يحكم مصر بالعدل .. بعد أشلاءه .. « إيزيس » تكيك وتدمي قدمائها بحثا عن أشلاء « أوزوريس » ولا تريد أن تتعزى لأنه ليس بعد موجود .

هيات للمعرفة البشرية أن تزيج النقاب عن سر الحياة ، أما لإحساس الفنى فإنه عين مفتوحة على أعصاب النفس البشرية والوجود الإنساني ، عين مفتوحة على فردوس الحياة ، من يدرب بصيرته على الرؤية من خلالها يستطيع أن يفهم معنى الحياة .. يقول « مالرو » « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فلن معنى الصائم لهر بلاريب أقوى من العالم » ويمكننا أن نقول أن فهم الفن يمكننا من فهم ما تعنيه الحياة وحينئذ نصبح أقوى من العالم .

آخر أعمال منصور محمد : الموت نجاة !

والجديّة في اعتماده قيمة العمل والبحث المضني الدؤوب، دونما ضجّة أو افتعال، حيث العمل وحده رفاه الخدوج .

ولم يكن التميز والاختلاف طريقاً سهلاً منذانا بالزهور، فالاختلاف هدمٌ وبناء، قلقة للسكان، وإفلاقٌ للاسترخاء والمسترخين .. يهوي قرطاسو المسارح، حاملو حقائب حيل المسرح الجاهزة .

استطاع « منصور محمد » اكتشاف وإنضاج أدائه الفني كسفرج، عبر إدراكه لأهمية التركيز على عنصر المثل، بوصفه الأساس في العرض المسرحي،

الذات، والواقع، والأداة، غير مستسلم للحلول الجاهزة، والتي لم تعد قادرة على تقديم إجابات لاسئلة الواقع والفن على السواء، مصيباً حيناً، ومخطئاً أحياناً، فلقد آمن في التيه من أمن، ولاد بجبل الجديّة والعمل من لاد .
و « منصور محمد » واحد من

الذين طعموا بمسرح مختلف كمرادف لواقع مختلف، فراح يبحث في أدائه بدائٍ وإصرار، متشرباً للزواجر والاختلاف شأن أي جديد، وأياً ما كان من أمر، لمائه يبقى لمنصور فضيلة الجدة والجديّة، الجدة بتجريبه لأدائه، وعدم استسلامه للمسرح الصائد ؛

« منصور محمد » واحد من أبناء هذا الجيل النشّط بالإحباط والهزيمة، هذا الجيل الذي تقنعت عيناه على بقايا حلم كبير لم يمسد، لهشاشته، أمام معاول أصابت جسد هذا الوطن وروح، وأصابت معهما، في مقتل، بكارثة عقل وروح هذا الجيل الغض .. جيلنا، وكان على هذا الجيل - إذن - أن يواجه التيه العام والتيه الخاص بأشكال شتى : أن يمعن فيه، ويلوذ بالمستقر من أبتية مهترئة في سبيلها إلى الانهيار، قلنعاً بالصمت والاحتماء بالظلم الواهن، أو أن يتلمس طريقاً غير مهد، محاولاً اكتشاف الحلول بإعادة تأمل

مستقيماً مما تعلمه في « استديو الممثل » الذي أسسه د « نيجيل مينيپ » أستاذ التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، بمشاركة الخبير الأسباني « إريسان رودريجو » ومستر « بات » الذي كان استاذاً زائراً بالمعهد ؛ فضلاً عن المعرفة النظرية بالتجارب الحديثة ، التي ركزت على فن الممثل ، كما لدى جيتري جرونوفسكي .

وفي ممارسة « منصوب » للإبداع المسرحي مثلاً ومخرجاً ، لم يخلت في ذهنه مجلس ما تعلمه ، بل أخذ يطور فيه ، ليصبح العمل الفني لديه مفامرة محسوبة في طريق ضبط الأداة واكتشاف فعاليتها ، متخيراً في عمله لعناصر من الممثل لم تلفهم بعد أضواء النجمية الزائفة .

وجبر عروضه الأخيرة التي رأت النور ، مثل عرض « الأميرة تسافر ليلاً » الذي أخرجه لكتيبة « التجارة » بجامعة « عين شمس » ، أعاد عرضه في مسرح الطبيعة ، ثم شارك به في « مهرجان الجريسي الأول » .

لغت « منصوب » الانتظار إليه

باعتباره مخرجاً جاداً ، يتعامل مع أداته على نحو مختلف غير مألوف ، ثم جاء عرض « اللعبة » الذي أخرجه لمسرح الشباب ليثير الضجة حوله مرتين : الأولى لأنه عرض جميل لا تخطئه العين ، عرض يعتمد الحركة والموسيقى ، ولا يستخدم اللغة المنطوقة ، مجاوزة للمسرح التقليدي لدينا .. مسرح الكلمة ، ليقرب بخطوات واسعة نحو مفهوم للمسرح يتأسس عصره الأساسي على الممثل ، واعتماده الجمالي على التشكيل الحركي ، إعلاء لعنصر الملاحظة أو الرؤية في المسرح ، فضلاً عما للحركة من قدرة على فتح مجال دلالي أوسع ، حيث الحركة ، نظرية الفعل في الحياة ، أقل من قابلية الكلمة للتزييف .

وينجح العرض في قلقة الركبة المسرحي لدينا ، ويهيد به الجمهور والنقاد على السواء ، فترى فيه د . نهدي صليحة خطوة على طريق إنشاء مسرح راقص في مصر ، مسرح يعتمد على التشكيل البصري بالدرجة الأولى ، ربما هراً من الرقابة عبر اعتماد المخرج على تقنية تلكيك الحركة إلى مكوناتها

الأساسية ، وإيراز مغرديتها إيقاعياً ، ثم تجميعها في تشكيل مركب ، (روج اليوسف - ١٧ نوفمبر ١٩٩٠) ووصلته « عيلة الرويضي » بأنه برنامج جاد لتصحيح مفهوم الممثل والسعي لتدريب إحساسه وخياله إلى الحد الأقصى ، الذي يسمح له بممارسة حرته ووعيه على خشبة المسرح (الأخباز - ديسمبر ١٩٩٠) ، وصلته « حسلم عطا » على أنه « إلهة ميمية خفيفة » مجلة المسرح ، مارس - سبتمبر ١٩٩١) ، وأياً ما كان من أمر ، فقد حلز الصرض الإعجاب والتقدير ، ولكنه - أي العرض - يثير الضجة للمرة الثانية عندما يعرض في افتتاح « المهرجان الجريسي الثالث » ، ليقرب في أحد مشاهد من منطقة الألفام والاسلاك الشائكة - هذه المنطقة التي صنعناها بالتخلف تارة ، وبالصمت تارة أخرى - فيقول لبط الأصوات ، أصوات أولئك الذين يدعون امتلاك الحقيقة ، والذين يتصورون الفن معزماً للقيم الأخلاقية أو الدينية ، فيصنعون من أنفسهم قضاةً ، ويحاسنون الفن والناس بناءً عليها .

ويركن منصور إكتسابه وإحباطه أمام صمت الآخرين ، من باب الانحناء للعاصفة ، ولكنه لا يلبث - شأن المبدع الأصل - أن يعاود إبداعه ، فالأزمة ليست أزمة شخصية تخصه ، وإنما هي أزمة واقع ، وأبنية فكرية واجتماعية يكاملها .

ويعود منصور ليقدم بتدريبات عرض لم يكتمل « جننى تحت القمرين » يعود « منصور » ليثبت

صلايته . يعود ، وهو المغامر ، الذى ألف الخروج عن نص المسرح الصائد ، ليقدم لنا عمله الأخير :

الموت فجأة ١ وكأننا أراد أن يخرج عن نص الحياة برمتها .

يدخل منصور بأزمة قلبية ، كواحد آخر من شهداء المرحلة ، يقتلون بالأعصاب المحترقة ، وهم يواجهون جهالة هذا الواقع وصورة الشائنة ..

فإن تكن وردة ، بين كومة من الحشائش ، فلا بد أن تدفع الثمن ..

وإن تكن رباحاً تريد أن تكس ، فلا بد أن تجلبه قبح البنائيات الشائنة المستقرة ..

إن تكن زهرة .. فعليك أن تحتزن الاقتطاف ..

ولكن منصور كزهرة أينعت - قد استجاب لغواية الموت ، المتيم بقطاف أجمل الزهور .



مكتبة إبداع

تأليف : نسيم هنري حنين

تقديم : توفيق حنا

« مار جرجس » قرية من الصعيد

وايضا عن طريق السحر، في عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجم القبطي الذي يقع على الضفة الشرقية للنيل . والذي يعيش سكانه دائما، جدران دير الصديد — دير مار جرجس — وخارج هذه الجدران .. وكان هذا اللقاء نقطة البداية فعندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلة عن العالم الخارجي هو أنهم لا يمكن قريبا يعبرون به التربة إلى الطريق الزراعي اقترح عليهم أن يشتركوا جميعاً وهو معهم (وهو المهندس المعماري) في صنع هذا القارب .. وتم صناعة هذا القارب أخيراً .. وعن طريق هذا القارب دخل نسيم حنين إلى قلوب سكان مار جرجس ، وتمكن

شاركهم أحزانهم الكثيرة والراحهم القليلة . وهذا هو ما يلهمه قارئ هذه الدراسة ، وهو ما لمسه أيضا « جان فيريكونيه » — مدير المعهد الفرنسي وقت صدور هذه الدراسة — ١٩٨٨ — وسجله وهو يقدم هذه الدراسة قائلا : (هذه العلاقة الحميمة هي الشرط الرئيسي والأساسي للتأولوجي لعمله ولتحقيق أهدافه من دراسته) كما يقول : (أن هذه الحكايات التي سجلها وهذه العادات التي تحدث عنها جعلت هذا النجم يعيش ويتحرك أمامنا) . وعن طريق الصلاة إلى السماء ،

كنت قد عرفت في السبعينيات أن الصديق نسيم هنري حنين يقوم بدراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مار جرجس (والذي ينطق مارى جرجس . ومار هنا معناها قديس باللغة السيريلية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسي للأثار الشرقية (المنيرة بالقاهرة) ، ٤٤٤ صفحة من القطع الكبير . عاش نسيم حنين في بيت من بيوت هذا النجم . عاش كما يعيش سكان مار جرجس .. أكل معهم ما يلكون .. ونام كما ينامون .. وشاركهم أصابعهم وآلامهم كما



من أن يقوم بدراسته .

كان لفضل سيرج سونريون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لا يمكن إغفاله أو إنكاره ، ولهذا جاء إهداء هذه الدراسة إليه تسجيلاً لهذا الفضل واعترافاً بالدور العلمي الكبير الذي قام به « سيرج سونريون » في المعهد الفرنسي للأبحاث الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمي . ولقد توفي سيرج سونريون (١٩٢٧ — ١٩٧٦) إثر حادث في الطريق الصحراوي (مصر — أسكندرية) ، وكان معه في السيارة ابنه والباحثة فريدة هلال وكذلك المؤلف الذي أراد الله أن يخرج من

هذا الحادث الاليم ببعض الجروح والإصابات التي كانت سبباً في تأجيل العمل في هذه الدراسة عاماً كاملاً .

تنتشر في صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير بأخوم ، ودير الملك ، ودير الشهداء ، ودير أبي يساه ، ودير العدرا ، ودير الحديد أوديرمار جرجس ومن هنا جاء اسم هذا النجع ، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فلأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحري .

وفي بداية هذا القرن لم يكن نجع مار جرجس إلا مجموعة من المش تتكهم داخل أسوار الدير .. وما ضاق

الفناء بمكانه اضطر القادمون الجدد إلى بناء عيش خارج أسوار الدير .. ويتقدم الزمن وتقدم الصالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا هذه العيش ببيوت من دور أو دورين .. ولقد قدم لنا نسيم حنين وصفاً معمارياً لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شفيقان وأمهما وهما متزوجتان ولكل منهما ثلاثة أطفال) .. فإذا دخلنا مع المؤلف نجد في الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذي يصعد إلى السطح .. كما نجد زريبة الصيوان فيها مخول (إناء من الطين لآكل الصيوان) لصهار ، وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى .. ونجد

هذا بالإضافة إلى عملها اليومي في بيتها ، وبالإضافة إلى معاونة زوجها في عمله فلاحاً أو صياداً ولقد توافقت نسيم حين عقدت تلك الشجرة التي يرتبط كل جزء فيها بعمل من الأعمال التي تشارك فيها المرأة .. هذه الشجرة هي النخلة .. وتكثر أشجار النخيل في نجع مار جرجس .. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيراً ما تتردد هذه العبارات « بالقرب من نخلة فلان » لتحديد المساكن . ويرسم لنا نسيم حين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل أجزائها : السعف ، الجريد ، السلال ، المرجرجن ، الليف ،

الزراعة مثل كل الفلاحين في كل القرى والنجوع في مصر .. كما يمارسون — بجانب الزراعة — الصيد — وعن طريق بيع الأسماك يشترون ما يحتاجون إليه من السوق القريبة .. ويبدأ عمل الصيادين في منتصف الليل ويستمر حتى الفجر .. وعند الفجر يمضون إلى بيوتهم يتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك .. ثم يستريحون .. وبعد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم في زراعة أرضهم .

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة في النجع تقوم بأعمال كثيرة ،

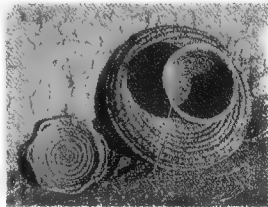
أيضاً مكاناً تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون . ثم نجد مكاناً مخصصاً لنوم أحد الآخرين .. حيث نشاهد دكة مفروشة وفي أحد أركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخاويل (جمع مخول) لأكل الحيوانات الأخرى ، فإذا انتقلنا إلى الدور الأول نجد المكان المخصص لأحد الآخرين وعائلته ، ونجد صندوقاً تحتفظ فيه الزبجة بأشياءها الخاصة (سحاره) ، ثم نجد مكاناً آخر مخصصاً لعائلة الأخ الآخر ، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الفلال .. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكاناً مخصصاً لنوم الأم . ومفترقا للمبويب وحجرة الدجاج وأخيراً نصل إلى برج الحمام .

يمارس سكان نجع مار جرجس



تشذيب النخلة ←

↓ أطباق من الخوص



الكريثيف (حيث تثبت الأثراق) ،
الزياطة بولعب النخلة دورا هاما
ورئيسيا في حياة أبناء وبنات مار
جرجس .. ويطلق على النخلة عدة
اسماء .. وهي مصدر عدة حرف
ومصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط
بالمواسم والأعياد .. فمن السعف
يصنع المظف أو الفلق ، والقفة ،

والعلافة ، والقبوة ، والطبق .. ومن
الجريد أسقف البيوت ، ومن السلة
(السلال) تصنع أغشية الجرار
(البلاستيك) ، ومن العرجون تصنع
الحبال المستعملة في المساقفة ، وفي
عمل الشدة والجالوس في صناعة
الجبن ، ويربط الجريد لأسقف
البيت . ويستعمل العرجون أيضا
للوقود ، ومن اللب تصنع الحبال ،
ومن الزياطة تصنع الحبال للساقفة
ولعمل للكاس ومن جذع النخلة
يصنع (الفلج) للأشرف ... والبلح
يؤكل ناضجا أو غير ناضج (البلح
الأخضر المعروف بالسنارخ) .. وهذا
الباحث الجاد المصور لا يترك
صفيرة أو كبيبة إلا ويقف عندها وقفة
تطول حتى يتم شرحها ووصفها
وتصويرها ورسمها .. ويكفي أن
أسجل هنا أنه خصص للنخلة
عشرين صفحة (١٧٩ — ١٩٧)
بما تحويها من صور فتوغرافية

ورسومات توضيحية .

ثم ينتقل من النخلة إلى الفخار ..
ويتناول بالوصف والشرح ، بالكلمة
والصورة ، كل الاواني المصنوعة من
الفخار ، ويتناول أيضا طرق عملها ،
وفوائدها في حياة الدَّيَّارين (سكان
الدير) .

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال
والنساء والأطفال وإلى ألوان وأصوات
الزينة ، ثم يتعرض إلى ألوان الوشم
على الوجه وبخاصة الذقن .. وأهم
أشكال وصور الوشم وأكثرها انتشارا
هو الصليب .

وعندما يلعب الأطفال تصاحب
ألعابهم الأغاني .. وكثيرا ما نجد في
هذه الأغاني كلمات غير مفهومة لها
جاءت لجربها وموسيقاها دون التقيد
بأى معنى من المعاني. وأكتفى هنا
بهذه اللعبة التي يطلق عليها « حماة
جديتي » وثلعبيها البنات .. تجلس
بنتان على الأرض ، ومع كل منهما
حجران .. ترمى الواحدة بأحد
الحجرين في الهواء ثم تمسك بالحجر
الأخر ، وترميه في الهواء وهي تلتقط
الحجر الأول وهي تغنى .

يا حمامة جديتي لاقطة حصي حمي
من جنينة محمصا حمصني حمص
حالي

بنت حسين الهواري

يا شمروخ اطلع وانزل

خلى أمي تطلع تقسل
تقسل تويى الحوريد
وتبقى تولى في المنديل

والمنديل تمنه جته حده ياخذ حنا تي
عما ييجوا عمتي عمتي خمسة سته
يلعبوا تحت الدكة يا دكة يا ملاحى

شمخ العرب جواكى
شلطحها .. ملطحها
كب الرن مطرحها

أما الرجال فزمنهم يلعبون في أوقات
فراغهم عندما يقل عملهم في الحقل ،
بعد حصاد القمح والذرة الصيفي
ولعبتهم المفضلة هي « السبيجة »
وللعلم اللعبة — الأم للشطرنج ..

الحياة الروحية

مار جرجس (الشهيد العظيم مار
جرجس) هو حامى وراعى وحارس
نوح مار جرجس .. مكانا وسكانا ..
بل هو حارس المنطقة كلها. وتحتل
المنطقة بكل سكانها ونجوعها من
المسلمين والاقباط بعيدى ميلاده
واستشهاده ٧ مايو ٢٣ برمودة
من كل عام — وفى السنكار (كتاب
القيسين) نقرأ عن سيرته في يوم
١٢ كيهك .. والحياة الروحية لسكان
مار جرجس تتمحور حول عبادته
ومعجزاته وحياته البطولية التي



↑ الحلاق

أيقونة العذراء والطفل ←

هو قبر المسلم الطيب الشيخ حامد ... وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلو متر شرق الدير .. وسكان مارجرس يحبون ويحترمون ويقدمون للذئور ، كما تقدم حامد ويقدمون له الذئور ، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب الذئور من نجوع أخرى. ومن تقاليد نجع مار جرجس أن العريسان يذهبون يوم لرحمهم (زفافهم) إلى قبر الشيخ حامد للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج . وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد وبيوزعون اللبّس والبُتُون (الفطير) على زوّار المولد ، والمحترمين بالشيخ الطيب .

كيلو متر من النجع توجد شجرة ثبق .. وهي شجرة معمرة .. ومثمرة أيضا .. وهي مصدر رهبة وتقديس واحترام ، ولا يقربها أحد ، ولا يجرؤ أحد على أن يأخذ ثمارها .. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا النبق الجاف الذي لم يمسه أحد .. والآباء يمنعون الأطفال من الاقتراب .. هكذا علمهم الآباء والأجداد .. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان .. الكبار والصغار ويطلق عليها « ثبقّة وثنا » ومن الطريف واللافت للنظر إن في هذا النجع القبطي يوجد مكان مقدس

توجت باستشهاده .. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مار جرجس ، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض اللصوص لسرقة الدير ، وبينما هم يتسلقون الحائط الجنوبي للدير إذا بمار جرجس راكبا حصانه يتحدر إليهم من الجبل ، وأصابهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان .. وانطلقوا هاربين .

أماكن مقدسة : في نجع مار جرجس توجد أماكن يحيطها سكان الدير — الذّيارة — بالتقديس ، ويتركبن بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة .. على بعد

وهناك « بير العين » الذى يقع تحت صخرة كبيرة منتزعة من الجبل ، ويقال ان الشيخ شيعتون هو الذى اوقفها وهى منحدره نحو النجع ، ومن تقاليد سكان النجع انهم يخلطون الحنة بماء هذا البئر ، ويحنون هذا الجزء من الصخرة الذى يظل العين (او البئر) ويقال ان هذا الجزء من الصخرة هو مكان يد الشيخ عندما اوقف الصخرة ، اما البئر (البير او العين) فهو المكان الذى وضع عليه هذا الشيخ الطبيب قدمه .. ولى هذه العين تنجم المرأة العقيم ، وتزهد وهى تستحم فى ماء « بير العين » هذه الاغنية :

يا بير العين طريقك ملى ملى
واين عطاني ربي لروحك فى زنى
يا بير العين طريقك سلسل ،
سلسل

والى يمشى منك يروى المسافر
وحى تكمل صورة شخصية مار
جرجس لابد ان اقدم للقارئ بعض
ما سجله تسميم حنين من فوايز ومن
امثال شعبية ومن اغاني هذا النجع
الصعيدى :

الفوايز :
(١) فى خد مالى وسال ابوى
(الخان)
(٢) ابوسها وابوسها وابلع فلوسها

(الميجارة)

(٢) ابويا بنا لى قصر (جص)
ما يسمنش غير وحى (الجلابية)
(٤) اربع بلحات فى الطبق بركات
(اثناء البقرة)
(٥) قالب صابون فى الارض منغون
(القول)
(٦) بصلة حراقة فى الطاعة
(العرب)
(٧) مركب غوازي جايه تنطاش
(العصارى)

الامثال الشعبية

(١) دل اخيك المؤمن على طريق
الخمر
(٢) حرس ولا تخون
(٣) الجار الهنى اخير من الاخ
البعيد
(٤) عيشه الندامة ولا لحدة الجبلة
(٥) الفخر بلا دين هو الغنى الكامل
(٦) الجواز عند النصره زى علة
الحريرة

الاغاني :

(١) الليل كما القول
وكل الناس تخاف منه
إلا قتيل المحبة لم يخاف منه
البيت جالت (قالت) لابوها
ولا اختضت منه
توب المحيا داب يابه

والنهد بان منه
والزراع الى بحرى البلد طاب
عيل عليه له
ليطير الظنايا يقطعوا النوار منه
يعزوكه همه
(٢) لولاه يا حلو لولاه
لم كنا جينا هنا لولاه
يا موبه الخدين
سبوننا العدى وياله
والا ما تجيني يا جميل
لعمركم قعدة السلطان على
الكرسى
وازمزم الكس وأسفك من
جلاب ترنسى يا اعز من نور
مينى سلامات

(٣) يا حلو يالى قميص الزنم شكا
منك حنك (ينكط) غسل بل
القميص منك والله ان عطونى
خزائن مال فى سنك
لا يضر المال وأخذ فيبى منه
(٤) عجبى على حنة حلويه
فى ايدها اليمين خاتم
طلبت منها الوصال

قالت يا جدد رب العباد خاتم
روذا كان بك فى يا جميل
روح لا يويا بحرى البلد حاكم
وعذ له المهر على كفه وتعالى
نطير الدم الى ليه زمان خاتم

(٥) ابويا بنا لى قصر بنيل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر
عجبي على جدع زين فات على
المية نصها
نخذ وصاله من الحبيب وخطي
وفات

(٦) طلق الهوى عالباب
قلت الحبيب جاني
أتاريك ياباب كذاب
تنهز بالماني

وكسان الظروف التاريخية
والجغرافية والاجتماعية والاثنولوجية
قد وفرت للدكتور نسيم هنري حنين
هذه المية البشرية .. صراحتها ..

وجعلتها صالحة للدراسة في هذا
المعمل البشري الطابقي .. هذه
المية المصرية الفطرية التي تتكون
من اكثر من اربعين عائلة تسكن
داخل أسوار الدير وخارجه .. وهناك
في نجع العيساوية عية مصرية
مسلمة تنتظر عالما مصرية آخر ليقوم
بدراسة عنها .. حتى يمكن الوصول
من ثلاثي هاتين الدراستين إلى حقائق
جديدة نخطف لنا جوهر الروح
المصرية .
نجع مار جرجس في عام ١٩٨٦ :
ومن المفيد هنا أن نشير إلى التغيير

الذي لحق بنجد بضعة عشر عاما من
فذه الدراسة فقد عاد نسيم حنين إلى
النجع في عام ١٩٨٦ فوجده قد تغيرت
ملامحه وتسمياته الاجتماعية
والاقتصادية والإنسانية ..

ولابد من أن هذه التغيرات قد حدثت
في نجع العيساوية وفي النجوع
والقرى والمدن المصرية جميعا .. وكـ
نحن في حاجة اقتصادية واجتماعية
وإنسانية لدراسة شاملة عن مصر
الانفتاح وآثاره على المجتمع المصري
عامة ومجتمع القرية خاصة .

الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الشاعر والت ویتمان

الشرف في جعل ألفرد لورد تينيسون Tennyson يفسر أسلوبه في أواخر حياته ، كما تشهد قصيدة Jubilee Ode التي نشرت تكريماً للملكة فيكتوريا في ١٨٨٧ .

كان ویتمان شاعراً نيويوركياً في أكثر من جانب . وكان أسلافه نصف هولنديين ، ونصف إنجليز ، وقد وُلد في لونغ آيلاند ، وكان يتأقوب السكن في بروكلين أو نيويورك ، وكان قلبه في جميع الأوقات مُركّزاً على هذه المدينة العظيمة المترججة كالخليفة . ولكن نيويورك لم تكترث له ، والت ویتمان ، ولم تشتد كُتبه ارتقاهما . والأرجح أن قلّة صغيرة من النيويوركيين قد اطّلوا على القصيدة

به يهين أن يسموه الشاعر الرمادي الطيب ، فقدت أبرز شخصية أدبية منذ واشنطن إيرفينج . وإذا كانت محاسنه لا يُعترف بها بصورة عامة مثلما يُعترف بمحاسن إيرفينج ، فيمكن أن يقال أن شخصيته وصنفته كانتا الأكثر تقدراً ، وأنه بينما كان إيرفينج يصير على منهج الموابق الإنجليزية في الأدب النثري ، فقد شق ویتمان طريقاً لنفسه في الشعر . وبالنسبة للأصالة ، فلا مناس له إلا إدمار الآن يو . فكلهما شكل كُتّاباً آخرين . وهو ترك بصمته على فرنسيين من أمثال بوليسر واسكتلنديين مثل روبرت لويس ستيفنسون . وكان له دویتمانه

تحتفل الولايات المتحدة بمرور ١٠٠ عام على وفاة الشاعر والت ویتمان Walt Whitman ، الذي توفي يوم ٢٦ مارس ١٨٩٢ . وفي اليوم التالي لوفاته كتبت صحيفة نيويورك تايمز ، في تابين غير ممهور بتوقيع ، تقول : إن الإلهام ، بالتأكيد ، لم يأت إلى ویتمان متجلاً ، فقد كان يتأمل موضوعه ربما بسبب تعليم مبكر قاصر ، وهو الذي جعله مؤلفاً مُجداً ، ولكن الجهود نفسها التي كان يبذلها للظلب على عائق التدريب أفضت به في النهاية إلى درجة من الأصالة لم يحققها إلا حفنة من شعراء العصر . ويُضيف التابين أن مدينة نيويورك ، بموت كاتب كان المعجبون

التي تتحدث عن « شوارع مناهلتن
بنيضانها القوية ، يحدّق الطبول ،
كما الآن جوقة الضجيج التي
لا نهاية لها ، صليل وقعقة
البنادق (حتى مشهد الجرحى) ،

جماعير مناهلتن الغفيرة ، بجوقتها
الموسيقية المضطربة بجوقتها
المتنوعة وضوء العين المشعة .

وجوه وعيون مناهلتن إلى الأبد
بالنسبة لي » .

والسبب أن ويتعلم ، الذي امتع
شعره المبكر السلس أذواق قراء
الصحف الأدبية غير المصقولة في
بداية منتصف القرن ، تجاوز حدود
فهمهم عندما تعلم أن يزدرى قيود
الإيقاع العادي وأغلال اللقافية . فقد
كان سليل الهولنديين ، ذلك الشعب
الذي اقترى رموزنا ، الفنان الذي
آثار سخط مواطني أمستردام عندما
بدأ يستخدم الأرضيات القاتمة
والتضادات القوية للأسود والأصفر
إلى درجة الكمال الذي يستهوى
عشاقه الآن .

نبذة عن حياة والت ويتعلم
ولد في وست هيلز ، بلونج
آيلاند ، في مزرعة على مرمى ومسمع
المحيط الأطلنطي ، يوم ٣١ مايو
١٨١٩ ، هامسلاً في عروقه دماء

١٥٨

هولندية من أمه وإنجليزية من أبيه ،
الذي كان نجاراً وبنّاء مساكن في
الأوقات التي كان لا يعمل فيها في
مزرعته . وفي ١٩٢٣ ، انتقلت الأسرة
إلى بروكلين . وفي ١٩٣٢ سُحب
الصبي من المدرسة وأُلقِ بِمَكْتَبِ
محام ، ثم بعيادة طبيب وأخيراً
بمطبعة ليؤدّي المشاور . والأعمال
الطارئة غير الهامة . وهناك تعلم صفت
الحروف ، ذلك الإنجاز الذي عاد عليه
بالنفع طوال حياته ، لأنه أتاح له
فرصة الوصول إلى آذان الجمهور مرة
بعد الأخرى عندما لم يكن يجد ناشرًا
يقبل إصدار قصائده . وفي ١٩٣٦
كان لا يزال يعمل بمطبعة «لونغ آيلاند
باترويت» ببروكلين ، ولكنه في السنة
التالية ، ربما لأنه أدرك أن ثقافته
كانت قاصرة للغاية ، بدأ يعلّم في
مدرسة ، متيحاً لنفسه بذلك فرصة
تعلّم شيء في الوقت الذي يأخذ فيه
سمت المعلم . وبعد عامين ، أصدر
صحيفة في لونغ آيلاند تُسمّى «لونغ
آيلاندر» والتي عمّرت طويلاً كما عمّر
مؤسّساتها

وبعد عامين عاد إلى نيويورك
ليصدر صحيفة «أورورا» التي جلبت
عليه كراهية المواطنين الأكثر
احتراماً . وفي ١٨٤٧ و١٨٤٨ ، راس
تحرير «بروكلين إيجل» ولكنه تغلّج

مع صاحبها في العام التالي بسبب
أمر سياسي ، وقيل عرضاً للعمل
بهيئة تحرير صحيفة حديثة في نيو
أورليانز - «ذي كريمنت» . وسافر ،
مصطحباً شقيقه جيلسر سنون / في
رحلة بطيئة إلى نيو أورليانز قطع فيها
القنوات والأنهار ، وشاهد خلالها
الكثير من نيويورك وجنوب كندا
وولايات المسيسيبي . وبعد عودته إلى
بروكلين في ١٨٥١ أصدر الصحيفة
الأسبوعية «ذي فريمان» ، وفي العام
التالي اشتمل نجاراً وعمل في بناء
المساكن . وخلال رحلاته إلى غرب
وجنوب الولايات المتحدة بدأ «يتعلم
يُضخّك في أشكال الأدب العادية أو
السائدة ، وبحلول سنة ١٩٥٤ ، كان
قد وقّع على المزاج الغريب الذي
وصفه مقال الصحيفة المنشور في
اليوم التالي لوفاته بأنه كان يتمتع قلة
نسبية ولم يفهم أغلبية القراء ، وكان
حجر عثرة بالنسبة لأولئك الذين كانوا
يؤيدون بقوة موضوع التقاليد في
الأدب والشئون الاجتماعية .

ويضيف أن ويتعلم فيما يبدو كان
قد شعر بصدمة عميقة من جراء نفاق
الرجال والنساء من أبناء جنسه
وعصره ، والاشتمزاز الذي كشف
عن نفسه في أسلوبه ، فقد تحوّل من
نظم جاف وقلق وبلا طعم إلى طريقة

طنانة وحارة ومثقلة ، سعى فيها إلى أن يوجد أفضل ما في النثر والشعر ، محتفظاً بعموية النثر ، دون أن يفقد جميع أدوات الشعر المساعدة الاصطناعية . ولتحقيق ذلك تحمّن أن يضحى بالقافية وأن يغير الإيقاع إلى حركة غير تقليدية إلى حدٍّ كبير شبّهت عن جدارة بموسيقى فلجنز

ومع يزوغ الاتحاد بحجمه الشاسع وتنامي الكومنولث على امتداد الطرق المائية لأمریکا الشمالية تفرّجت مخيلة الشاعر ، وظهر في مرحلته الجديدة كداعية للديمقراطية وعاشق نزيه لكل الجنس البشري . - عندما صدر كتيب سنة ١٨٥٥ ، يحمل اسم «لوراق العشب» في نيويورك ، وقد قام ويتمان بطبع مجموعته الشعرية التي ضمت ١٢ قصيدة بنفسه ، بالرغم من ظهور اسم «ل. هـ. روم» بصفته الناشر . وصدرت الطبعة الثانية بعد عام في ٢٨٤ صفحة و٣٢ قصيدة ، والثالثة في ١٨٦٠ ، في ٤٥٦ صفحة . وكانت تلك السنوات حقبته الخلاقة ، حيث كانت أفكاره ، التي لم يكن يدرك كنهها تساماً في حالة جنينية ، تنتظر الصدمة الثقافية التي أحدثها التمرد لإنضاجها .

لم تلتط الطبعتان الأوليان لكتّاب «لوراق العشب» أي اهتمام يُذكر ، وقد صدرت الطبعة الثالثة في بوسطن عن دار نشر معروفّة ، إلدرديدج وشركاه ، وكان لديه أصدقاء يدعمونها ، وصدرت طبعة لندنية عن دار النشر «لونجمانز» ولكن اندلاع حركة التمرد لم يكن يسمح بالمعارك الأدبية .

وتمشيأ مع الإنجيل الذي بدأ يشر به ، ونزولاً على تعاطفه العميق مع روح الشعب في السنوات الأولى للحرب الأهلية ، ترك ويتمان نيويورك في ١٨٩٢ ليقوم بتمريض المرضى والجرحى في المستشفيات في واشنطن وفيما حولها .

وأصدقاء ويتمان الشخصيون الذين عرفوه في واشنطن خلال الحرب ، حيث عمل بوظيفة كتابية بوزارة الداخلية ومكتب المدعى العام ، يتحدثون عنه كرفيق طيب كان يبدو ولوماً بأن يلفت النظر إليه عن طريق ارتداء ملابس غريبة - قبعة عريضة وقميص فائلة يكلف عن الصدر ، وعباءة شبه عسكرية . وربما كان هذا المظهر الغريب يرجع إلى افتقاره إلى الحسّ بما هو سخيّف وإلى جدّيته العميقة فيما يتعلق

بنفسه . وإلى إحساسه بالآنا - وليس الهف هو اجتذاب الانتباه .

ولكن كان لديه نفس الرغبة في التخلص من الملابس والتقاليد التي ظهرت في الصوفيّين العراة القدامى ، في هوربير ، وفي الفنان - الشاعر وليام بليك . وقد تغنى ويتمان بجسده ولوح بالحديث عن العري ، وكانت لديه فكرة ثابتة وجدت في جمع الأعصار ومعظم الأجناس وهي أن الصدر المشعر هو صدر رجل قوى وأن القوة في رجل ، تستحق إعجاباً أكثر مما يتلق مع العقائد المسيحية . والاستياء الذي آتاه آراؤه بين المثقفين اللواقين تحت أنظار رجال الكنيسة وبين أساتذة الجامعات والشعراء الذين كانوا يحملون في الجزر البريطانية ، وبين الشعراء الحساسين والرومانسيين الذين تغذوا على تيفيسون وورث وأغنى عليهم من صوت «الزئعة» الأمريكية ، Americanism ، يمكن تخيله . ولا يزال ويتمان - والكلام عن عصره - يُعَم من جانب هؤلاء ومن شابههم . «هل افترض أحد أن من طالع السعد أن يولد ؟ «أنا أسرح لأقول له - أولها - أن من طالع السعد أيضاً أن يموت ، وأنا أعرف ذلك .

ويزهو الشاعر المحب للأنثى بانثوية متنفذاً .

سافشر الأنوية وابين أنها أساس كل شيء - وساغدو شاعر الشخصية .

«وسابئين للذكر والانثى إن كليهما مسايل للآخر .

«ويا أيتها الأعضاء والأفعال الجنسية - هل تركزين على - لاني مصمم على أن أتكلم بصوت رائق شجاع ، لأثبت أنك لامعة .

○○○

ومنذ حركة التمرد تبوأ ويتمان مركزاً غريباً في عالم الأدب وأثار معارك أدبية صغيرة أكثر من مرة عبر الاطلنطي وقد أصيب بعدوى الملاريا في مستشفى براشنتون ، وقد تمخضت عن إصابته بالشلل الذي لم يشف منه إلا بعد وقت طويل . وفي ١٨٦٤ واجه المتاعب بسبب مقاطع من قصائده اعتبرها عدد كبير من القراء خارجة . فقد أبدعه وزير الداخلية عن وثيلته الكتابية بينما كان منكباً على كتابة واحدة من أهم قصائده «لرنيمه جنزنية للرفيس لفتكون» .

ولكن الشاعر ، الذي تعود أن يجاز بالأسكوى كلما تعرض

١٦١

للجهوم ، سرهنا ما اسطره شعوره بالارتياح ، عندما عرض عليه عمل آخر بمكتب المدعى العام . وفي السنوات ١٨٦٥ ، و ١٨٦٧ و ١٨٧٠ ، اعد طبع «أوراق العشب» في عملية مستمرة من الإضافات والتصنيف والتغيير في محتويات الكتاب مما يتفق مع تطور أفكاره . وفي ١٨٦٨ ، حظى الشاعر بتكريم عظيم في لندن بإصدار «قصائد والت ويتمان» التي حررها و . م روزيني ، مستبعداً أكثر التعبيرات حوشية .

وقد انبرى النقاد الإنجليز في تقرير ط الشاعر والدفاع عنه ، وكان في مقدمتهم روبرت بوكلمان الذي نشر سلسلة من المقالات في ذلك العام . وكانت تلك المقالات إصداء قبول لتقرير جون بوروز القوي «ملاحظات عن والت ويتمان ، كشاعر وشخص» والشاعر الرمادي الطيب : كيرتة تاليف و . د - أوكور ، لأن قراء هذه الطبعة لم يروا ما الذي أغضب الناس في أمريكا على الشاعر . ولكن أعداده ، مع ذلك ، كانوا من القوة بحيث أوقفوا إصدار قصائده الكاملة في ١٨٨١ عن دار النشر «أوسجودز» التي هدوها برفع دعوى ضدها .

ومنذ ظهور قصائده الأولى في ١٨٥٥ ، كان ويتمان هدفاً لهجوم الصحافة بتهمة اللا أخلاقية . وقد نشبت بفكرة «الكشف عن كل شيء» أو قول كل شيء ولم يفت في عضده حملات أولئك الذين لا يؤمنون بتسمية الأشياء بأسمائها .

وقد احتفظ بوثيلته الكتابية في واشنطن حتى سنة ١٨٧٣ ، عندما كان لا يزال مشلولاً ، وبعد شفائه في ١٨٧٩ ، سافر إلى كندا حيث أصدر دكتور موريس بوك السيرة الذاتية للشاعر . وبعد امتناع « أوسجودز »

عن طبع «أوراق العشب» حصل ، والت ويتمان على لوجات الرزك المجمة لصفحات الكتاب وطبعه على حسابه . وعلى أثر ذلك ، عانى ويتمان من ضائقة مالية كان لها صدئ عميقاً في إنجلترا حيث أنهم الأمريكيون بإعمال أعظم أدب منذ إرسون بسبب افتعال الاحتشام وعدم القدرة على تقدير قيمته ، وفي سنوات حياته الأخيرة جمعت مبالغ من المال في نيويورك وفلاديلينا وجلاسجو وغيرها من المدن لجعل نهايته أكثر راحة .

لقد بشر ويتمان ، في كتاباته النثرية ، وى شعوره ، بروح الديمقراطية التي كان يعتقد أنها

طابع بلده . وكان يشعر في أعماقه أنه
النبي الملمه لأمريكا التي لا بد أن تكون ،
قبل كل شيء آخر ، أرض الشعب ،
ولكن محنته ، مع نبل مقصده ، كانت
تتمثل في انصراف بنى قومه عن
دعوته ، ولم يكن الجمهور الذي بلغته
هذه الرسالة يتجاوز عددا محدوداً من
المثقفين الذين ينحدرون من أصول
أجنبية .

ومن السخرية أن يدرك النقاد
الإيجاب دلالة هذه الدعوة وأهميتها
بالنسبة للصركة الفكرية والأدبية
الأمريكية ، فقد اتسعت دائرة
الاهتمام النقدي بكتاباته في السنوات
المعاصرة بعد وفاته في إنجلترا ، حيث
اعتقد كثير من النقاد أن نبوءاته غير
المتبلورة عن الديمقراطية تمثل عمق
طابع أمريكا . فالولايات المتحدة في
اعتقادهم ، هي فيما يزعم أكثر بلدان
العالم ديمقراطية ، وويتمان فيما
يزعم هو أكثر الكتاب الأمريكيين
ديمقراطية ومن ثم لا بد أن يكون
أتموذجاً للكتاب الأمريكي المثالي .

ولكن هذا الجحود لم يمنع بولريت
ونيدل أن يقول في كتابه « التاريخ
الأدبي في أمريكا » الصادر سنة
١٩٠٠ بعد وفاة الشاعر بثلاثين
سنوات ، « إنك الذي من بيننا
يحجب الماضي لا يشاركنا إلى حدٍّ

كبير في ثقته بالمستقبل . ومن المؤكد ،
مع ذلك ، أنه لم يكن في ذلك ما يدعو
إلى إنكار المعجزة التي كان يصوغها
بتمجيد النهر الشرقي - إيست
ريفر - والرجل الذي فصل ذلك هو
الرجل الوحيد الذي يشير إلى المدة
التي ربما يصنع منها الأديب
الأمريكي الجديد في المستقبل » .

وفي سنة ١٩٢١ ، جاسر د .
هــ. لورانس ، بما لم يهمل به كاتب
أمريكي حتى ذلك الحين ، إذ استهل
دراسة له عن الشاعر بعبارة « ويتمان
هو أعظم الأمريكيين . هو واحد من
أعظم شعراء العالم ، وهو ينطوي
على عنصر زيف لايزال يؤثرنا .
هناك خطأ ما ، ولا نملك أن نشعر
بالراحة تماماً أمام عبارته » .

وقد أرجع لورانس هذا
الإحساس بعدم الارتياح إلى سمة
يشترك فيها ويتمان مع القرانه
الأمريكيين بصفة عامة ، وهي
الوعي بالذات ، ويقول إن جميع
الأمريكيين عندما يشعرون بالآثام
جديدة يبدون وعياً بأنهم ينتهكون
النظام السائد . وإنهم يشعرون
بتعديهم وتجاوزهم أو شططهم ،
مما يكسب سلوكهم شيئاً من الحدة
والخشوع . وربما كان ذلك لأنهم
يقطعون الخطوط بسرعة

شديدة . فلا يفصل بين فرانكلين
وويتمان إلا مائة عام . ولكن هذه
المدة يمكن أن تكون ألف سنة .

فـالأمريكيون ، كما يقول
لورانس ، أشوا في عجلة ، وفي شيء
من العنف والانتهاك . ما بدأتهم
أوروبا منذ ألفي سنة أو أكثر .
وبسرعة عابرة ليلتصوا الأمرار التي
أنفق العصر المسيحي ألفي سنة
لإغلائها .

وفي ختام دراسته يتسائل
لورانس .. لقد وضعنا ويتمان على
الدرج منذ سنوات ؛ فلماذا لم يكمل
أحد الطريق ؟ الشاعر العظيم ، لماذا
لا يقبل أحد أعظم كلماته ؟ إن
الأمريكيين ليسوا جديرين بشاعرهم
ويتمان . لقد اعتبروه كوكبياً ،
للمتعة وهي معجزة أنهم لم يمحو كل
كلماته . ولكن هذه المعجزات تحدث .

وفي طبعة « أوراق العشب » التي
صدرت سنة ١٩٥٥ بمناسبة مرور
مائة عام على صدور الطبعة الأولى
لقصائد ويتمان التي حملت نفس
الاسم ، يقول الشاعر وإليام كارلوس
وليامز في « مقدمة الكتاب » : « أوراق
العشب : لقد كان اسماً حسناً لكتاب
من القصائد ، وبصفة خاصة لكتاب
جديد لقصائد أمريكية . لقد كان

تحدياً لمفهوم الفكرة الشعرية ، ومن وجهة نظر جديدة ، وجهة نظر متقدمة ، وجهة نظر أمريكية . وقد أعلن ، في كلمة ومنذ البداية ، حقيقة صاعقة وهي أن الأرضية المشتركة هي في حد ذاتها مصدر شعري . وكانت هناك إشارات قبل ذلك إلى أن هذا كان هو نفس الحال في أعمال روبرت بيرنز والشاعر وورد ووث ، ولكن إشكال الكتابة نفسها في هذه الحالة عُثِرَ ، لقد ذهبت إلى أسلوب الكلمات كما ظهرت على الصفحة . إن ما يسمى بشعر ويتمن الحر كلن اعتداء على حصن القصيدة نفسها ، وقد مثل تحدياً مباشراً لجميع الشعراء الأحياء لكي يفرجوا بسبب واحد يفسرون به لماذا لا ينبغي أن يحدوا حلوهم . وهو تحدٍ مازال قائماً بعد قرن من الحياة الدافقة التي تعرّض خلالها بصورة مستمرة عملياً للهجوم ولكنه لم يُهزم «أبد» .

لكن وليامز يرى أن الإنجاز الأساسي لويتمان هو أنه قد أطلق عقل الحرية للتعبير الشعري وأسلم قيادتها لمطمنناً إلى أنها لا بد وأن تتمخّض في النهاية من شيء صحيح ، الأمر الذي نعرف الآن أنه لم يحدث . ويتساءل ، فهل نتنازل عن الحرية

كلية بسبب ذلك ؟ فمجرد تسجيل الأبيات كما تهبط عليك أن يصنع قصيدة ، وإذا أنتجت قصيدة كما حدث أكثر من مرة في حالة ويتمن ، فمن يستطيع أن يقول ما الذي فعله ؟ لقد كان الرجل يعرف ما كان يفعله ، ولكنه لم يكن يعرف كل ما كان يفعله . ولا يزال هناك الكثير الذي ينتظر أن يُكتشف ، ولكن لا يمكن التنبؤ في أن هذه الحرية في مسلك الشعر مرغوب فيها .

ويرغم أن وليامز يحذّر من الحرية المطلقة ، إلا أنها كانت في حالة ويتمن ضرورة لكي يبنى على حطام التقاليد الشعرية السائدة التي أعمل فيها موهبة أساس صروح العالم الجديد الذي بشر به في قصائده . وجميع المكتشفات والاختراعات التي كانت تستجلب القرن العشرين يتجاوز جميع القرون الأخرى في مختلف الأحوال ، قد ضُفّت في كتابته . لقد تجاوز القرون الشعائرية التي سبقته ، كما تجاوز إرليخ وكوتش ، وأخيراً لئيمناين جوشه . وكان مقدراً له أن يفعل ذلك ، والعالم الجديد الذي كان جزءاً منه تمخّض عنه . لقد اخترع طريقة جديدة لمهاجمة القدر . وكانت عبارة «اصنع الجديد» بالنسبة له ، كما كانت

بالنسبة لعذرا ياوند فيما بعد بكثير ، بمثابة أمر ملجأ تملكه تماماً .

ريتلر وليم كارلوس وليامز إن نظاماً جديداً دهم العالم ، نظام نسبي ، معيار جديد لم يكن مألوفاً لأحد . والشئ الذي لم يدركه أحد ، بما في ذلك ويتمن نفسه ، هو أن اللغة المحلية التي كانوا يتعاملون معها لم تعد الإنجليزية ولكنها لغة جديدة شبيهة بالعالم الجديد الذي اكتسبت طبيعته بطرق مصالحة لم يتعرفوا عليها . وهذا هو الذي مثل الفارق كله . ولم تكن هذه اللغة جديدة لأمريكا فقط ، ولكنها كانت جديدة للعالم . وكان يتعين إيجاد معيار جديد ينطبق على جميع الأشياء ، لأنه كان ينبغي أن يوجد نظام جديد يمكن تطبيقه في العالم . ولكن كان ينبغي الإصرار على أن لا يكون فوضى . وقد بدت أشعار ويتمن غير منتظمة ، ولكنها انطلقت وفقاً لمعيار غير مألوف وصعب ، لقد كان نظاماً جوهرياً للعالم الجديد ، ليس فقط للقصيدة ، ولكن لعالم الكيمياء والفيزياء . وبهذه الطريقة كان الرجل نبياً أكثر مما كان يعرف . ولم يُكتشف بالكامل حتى الآن عن

الأهمية الكاملة لتجديداته في أنماط الشعر .

ويجسد وليامز مكانة والت
ويتمان الفريدة في قمة هرم التجديد
والابتكار في العالم الجديد مؤكداً أن
التغيير في الجمالية الكلية للفن
الأمريكي حيث بدأ يختلف لا عن
الفن الإنجليزي فمضب ، بل عن
جميع فنون العالم حتى ذلك الوقت -
١٩٥٥ .. يرجع الفضل فيه إلى هذا
التغيير الهائل في المعيار باتجاه
النسبية ، الذي كان أول من شعر به
وجسده في أعماله . ولم يبدُ أنَّ ما كان
يخلفه وراءه كان يقمعه ، ولكنه قمع
الأجربين وخيراً فعل .

استبذك

عندما اخترت والت ويتمان

موضوعاً لهذه الرسالة ، لم يكن في
نيتي أن أعرف بالشاعر أو انقض
الغبار عن اسمه ، والعياذ بالله
فالرجل حاضر بكل ما تعنيه هذه
الكلمة فيزيقياً في الشعر الأمريكي
الحديث الذي تجاوز شعره بالبناء
عليه فقط . فقد كنت أريد أن التي
الضوء على الطريقة التي يُحتل بها في
أمريكا بشاعر هام . ولم يكن الغرض
من ذلك إشباع الفضول أو التسلية أو
حتى مجرد السرد الخبري ، فهذه
أشياء ليس هنا مجالها بالتاكيد .
ولكنني أردت أن أعطي مثلاً للذين
يعنسون في مصر بتنظيم مثل هذه
الأحداث لعلهم يتعلمون شيئاً .
فالذي لاحظته في الطريقة التي تُتبناها
في الاحتفال ببعدينا ، أن الاهتمام
الأساسي ، في هذه الأحداث ، يتركز

على القائمين بالاحتفال ، وهم في
الغالب مسؤولون وموظفون
رسميون ، وليس على المُحتفى بهم
موضوع الاحتفال نفسه . والملاحظة
الأخرى هي أن الطريقة التي يتم بها
تنظيم الاحتفال تنبئ بأن المسألة
ليست أكثر من تادية واجب ، وهرماً
على إثبات عدد في إحصائية
النشاطات والوقائع التي تُتلى في
المحافل الرسمية .

ومع ذلك ، ورغم وضوح وتحديد
الهدف منذ البداية ، لم يسعني إلا أن
التي بعض الضوء على قيمة والت
ويتمان والتعرف على إضافاته إلى
حركة الشعر الأمريكي الحديث التي
كانت ولادتها ، ولا شك ، على يديه .
وأمل أن أتمكن من الشق الثاني من
الموضوع في رسالة قادمة .

فلوبير والشرق المستعاد

الأدب مع إدراكه التام لما يريد أن يحققه ، وفى سبتمبر ١٨٥١ بدأ يكتب «مدام بوشارى» التى صدرت بعد خمس سنوات لتتلاقى النجاح وتثير الغضب التى يعرفها الجميع .

وفلوبير عندما أبحر إلى مصر فى عام ١٨٤٩ لم يكن بعد الروائى ذائع الصيت ، ولم يكن حدّد بعد طريقه ، وكان حينئذ فى الثامنة والعشرين من عمره ، يصفه الجميع بأنه كان وسيما مهيب الطلعة . كان عليه أن يواجه معارضة والدته التى رفضت فى البداية أن تترك ابنها «يرحل لدى الهمج البدائيين» وكان لابد من براعة ماكسيم دى كامب ، المصور الشهير الذى صاحب فلوبير فى رحلته إلى

فرحلته إلى مصر كانت حدثاً جوهرياً فى حياته ، إذ وجدت عبقريته شكلها النهائى فى مصر حيث وضع تصوره الذهنى لرواية «سلاميو» وأدخل تغييرات كبرى على الرواية التى كان قد انتهائاً لتوه «غواية القديس انطوان» ، والتى كان يعتبرها حينئذ رائعتيه الأدبية . فمن المؤكد أن «سلاميو» ولدت فى مصر ، والجميرة المقدسة التى يصفها فلوبير فى حداثق هاميلكار لم تكن على الأرجح سوى انعكاس لما أثارته فى نفسه بحيرة الكرنك المقدسة . وما أن عاد فلوبير من رحلته إلى الشرق التى بدأت فى ٢٢ أكتوبر ١٨٤٩ وانتهت فى ١٨٥١ ، حتى قرر أن «يدخل عالم

للمرة الأولى وبعد مائة وأربعين عاماً من كتابتها ، صدرت فى نهاية العام الماضى النسخة الكاملة من يوميات الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير التى دون فيها مشاهداته فى مصر تحت عنوان «رحلة إلى مصر» .

وتكمن أهمية صدور «رحلة إلى مصر» فى أن تحقيق حلم زيارة مصر الذى راود فلوبير منذ أن كان فى الثانية عشرة من عمره ، عندما شاهد المسلة المصرية وهى تمر فى مدينة «روان» فى طريقها إلى ساحة الكونكورد فى باريس ، بعد رحلة طويلة من الأقصر فى جنوب مصر وعبر البحار ، يُعد من المفاتيح الأساسية لفهم أعمال وحياة الروائى الفرنسى .

الشرق والذي أخرج خلالها صورة الفوتوغرافية الرائعة لمصر في منتصف القرن الماضي ، وكذلك نصائح الأطباء الذين رأوا أن صحة فلوير لم تعد تحتفل المناخ الرطب في منطقة «نورماندي» بشمال فرنسا حيث منزل العائلة تتوافق والدة فلوير على قيامه بهذه الرحلة وأن تدفع فوق ذلك تكاليفها للصديقين الحاليين بالشرق ، وقد بلغت ستة آلاف فرنك من المال الذهب ، وهو مقدار ضخم من المال بالنسبة لهذه الفترة .

والشرق في القرن التاسع عشر ، فضلا عما كان يمثل من حضارات قديمة مدفونة في الرمال يمثل البحث عنها واستعادتها أساسا من أسس الصركة الرومانسية ، كان يرتبط أيضا في أذهان الأطباء والفنانين والرحالة والمفكرين في الغرب، بالعشق والمتع الجسدية واللذات الحسية، على نحو ما ترتبط هذه المتع الآن في نظر الغرب بالشرق الألهي ، وقد كان جوستاف فلوير وماكسيم دى كاسب يثلّفان لرؤية راقصات القامصة الشهوانيات ، كما يتخيل الغربيين اليوم المتع التي تنتظرهم على إحدى قتيات بكنوك !

ورغم أن فلوير كان يعترف أن يكتب يومياته بصورة أدبية ليبدأ بها أعماله

المنشورة لدى عودته من الشرق إلا أنه سريعا ما عدل عن هذه الفكرة ورسم لنفسه طريقا آخر غير أنه أراد في الوقت ذاته التخلص من مشاهد وتجارب الشرق التي أصبحت بمثابة وسواس يأتيه كلما حاول أن يكتب ، فقرر للتخلص من هذه الصور المتسلطة على ذهنه أن يضعها على الورق ، وهو ما قام به في الفترة من يونيو إلى سبتمبر ١٨٥١ . وقد كتبها بصورة مباشرة دون أية عناية بالأسلوب ، رغم أن مشروع فلوير الأدبي كان قائما على فكرة «الكتابة الجيدة الأسلوب» بغض النظر عن الموضوع . فقد كان نص «رحلة إلى مصر» بمثابة خزانة من الصور المكتوبة بأسلوب تلغراف والتي تتضمن نقلا حرفيا لتجربة يجب أن تسجل للمستقبل لتقرأ في وقت لاحق خدمة لمشروعه الأدبي بأسره .

والنتيجة المباشرة لطبيعة هذا العمل هو أنه يستطيع أن يقول كل شيء في صورته الضام ، فهذا النص سيبقى وثيقة شخصية ، لا تحتاج إلى رقابة ذاتية أو عناية خاصة تجعلها «لائقة» أو «مناسبة» لكل شيء يتم الاعتراف به : الضمعة الذي لا يباح به عادة ، الرغبات الجنسية ، البؤس الجسدي ، النفور ، المشاعر

الطفولية ، التجاذب لما هو وضعي ، بطولية النفس الإنسانية وانخفاضها .. ليست هناك حاجة لإخفاء أي شيء .

ويرى بيير مارك دي بيازى الذي حقق هذا النص وأقدم له في نسخته الكاملة والذي يعد أكبر الخبراء الفرنسيين والعالميين في أدب فلوير أن «نص» «رحلة إلى مصر» رغم أنه ليس أدبيا بالمعنى الضيق إلا أنه مثل «المراسلات» يعد وثيقة أدبية ذات أهمية قصوى ، بل أن أهميتها تفوق أهمية «المراسلات» التي اعتنى فلوير بأن يختار منها ما يفضلها ، وبأن يخفي بعض الأمور ويخضع الكتابة لطبيعة الشخص المرسل إليه ، أما «رحلة إلى مصر» فلن ترسل إلى أحد سوى فلوير نفسه ، فهي كتابة دون موارد أو ظلال ، شائنا شأن لوحة «فان جوخ» «كومة الدريس» تضع الحقيقة العارية لمشهد طبيعي تحت شمس ساطعة في منتصف النهار، أي أنها فن خام

ولعل كل ذلك هو الذي دفع فلوير إلى كتابة كل شيء بدون حرج وهو الأمر الذي ساهم بالنتالي في اختفاء النص الأصلي الكامل عن القراء قرابة مائة وأربعين عاما .

« فرحة إلى مصر » لم تنشر إلا بعد

وفاة فلوير عندما أصبح كاتباً مرموقاً

وبسرحاً أدبياً في إطار نشر أعماله الكاملة وكانت ابنة أخيه كارولين هي الورثة والمصرفة الوحيدة في أعمال فلوير ، وعندما طلب إليها الناشرون أن تعطيهم مخطوطة «رحلة إلى مصر» حذفت منها كل ما رأت أنه غير لائق، وأخفت أجزاء بأكملها يسرد فيها فلوير تفاصيل مغامراته الجنسية في مصر ، كما قامت «بصقل» الأسلوب بصورة تتناقض مع طبيعة كتابة النص كما وضعه فلوير .

وقد اخفقت النسخة الأصلية مع وفاة كارولين في عام ١٩٢٠ وظلت في حوزة جامع مخطوطات أدبية رفض الكشف عن هويته وتردد كثيرا في الموافقة على نشر المخطوطة الأصلية حتى السنوات الأخيرة .

ولعل ما قلته ابنة شقيق فلوير يدخل ضمن تقاليد قديمة في تاريخ الأدب من اهتمام الأقارب بسمعة أديبهم أو مفكرهم ، إذ يعدون إلى إخفاء بعض أعماله أو تعديلها ، وهو ما قامت به ابنة شقيق فلوير وأخت كل من رامبو ونيتمشه .

وكان فلوير نفسه قد قرأ مخطوطة «رحلة إلى مصر» على عدد من أصدقائه المقربين ومن بينهم عشيقته لويز كوليه التي أبدت عدم فهمها لهذا

الأسلوب اللفظ في الكتابة وخاصة كل ما يتعلق بمغامرات فلوير مع كوكبك هانم وهي راقصة قاهرية شهيرة وغانية محترفة في منتصف القرن الماضي التقى بها فلوير في إحدى السهرات «السرية» التي يقول فلوير إنها عادة ما كانت تنتهي بمجون وعريضة جماعية سجلها بصورة تكاد أن تكون إكلتيكية وأصلاً بدلة شديدة العادات الجنسية لهذا الوسط ودراسة العوالم يتمتع الجسد وكافة الأحاسيس التي تثيرها هذه التجارب في نفسه .

وإذا كانت المعابد تصيب فلوير بالضعف رغم اكتشافه للجداريات الجنسية التي تصوره للعصر الفرعوني ، والتي عرف منها أن حظر المشاهدة الخفية على جدران المعابد وجد منذ أن وجدت الحضارات القديمة بل منذ أن وجد الحفرافنة لم يكن يسجل مشاهد الطريق والحياة اليومية واللقاءات غير المتوقعة مثل لقائه بكوكبك هانم التي رقصت له رقصة النحلة خالعة ملابسها قطعة قطعة ١.

تاركاً وشاحاً صغيراً لإخفاء بعض أجزاء جسدها وفي النهاية تلقى بالوشاح التنتهي الرقصة بمضاجعة من أعنف ما يكون،

وليكائه مع كوكبك هانم أو مع غانية أخرى تدعى صفية، تعطيها انطباعات بأنه «أصطفي» ليعيش هذا الالتحام الجسدي مع الماضي ، فهذه الرقصات وفنون الحب قد رأها مرسومة وعلى الألواح الإغريقية القديمة، وعندما تخرج كوكبك هانم من حمامها فزن عنقها يفوح بالنعنعة وبراغشة « الترتيبية المسكرة » وعلى ذراعها الأيمن وبشم من الكتابة الزرقاء وما هي مصر الحجرية تتحول إلى جسد متحرك تتفجر منه ينباع الحياة الملحة « إني أمارس الجنس للمرة الثانية مع كوكبك، وكنت أشعر عند تقبيلها في كتفها بحبات عذدها المستديرة أسفل أسناني بينما أنساب داخلها كما لو كنت داخل وسادة من المخمل » .

وقد دعت هذه الصفحات فيليب سولر الناقد الفرنسي على صفحات جريدة لوموند الفرنسية إلى إبداء تعجبه من أن القارئ على الأدب في فرنسا لم يقيموا نصيباً أو مسلة صغيرة تحية لذكرى كوكبك هانم التي ألهمت فلوير هذه الصفحات وصفحات أخرى بالتأكيد في حياته الأدبية ، مقترحاً أن يكتب على النصب التذكاري « إلى كوكبك هانم ، الأدب العالمي يبدأ عندها » . إن

ما يتعاض عن مشاهدات فلوبير في مصر هو الشعور بالنشوة الدائمة فهو يحلم بالنساء السمرراوات والشعر الأسود والشمس الحارقة والمآذن الذهبية أما مشهد غروب الشمس فيضعه في حالة لا تنسى .. إن مغيب الشمس في مدينة «هابو» جعلني أشعر بمشاعر السعادة العميقة الصاعدة من داخل والتي تلتقي بهذا المنظر البديع بأني أشكر ربى من أعماق قلبي لأنه جعلني قادراً على أن استمتع إلى هذا الحد بما أرى ، وأشعر أنني محظوظ بهذا الفكر رغم

أنى لم أكن أفكر في شيء حينئذ ؛
فالشعور كان شعوراً بنشوة حميمة تخلت كل كياني « هذه النشوة الحميمة جعلت من رحلة فلوبير إلى مصر نجاحاً أدبيا وإنسانيا ، النجاح الإنسانى إنه شعر خلال هذه الرحلة بالسعادة بطريقة أن تتكرر مرة أخرى في حياته أما نجاحه الأدبى فيعود للأثر العميق الذى أحدثته فيه هذه الرحلة في فترة كان فيها في قمة عطائه الادبى والفنى .

إن هذا الشرق المستعاد اليوم

بنشر المخطوطة الاصلية «رحلة إلى مصر» ظل يراود فلوبير حتى عشية وفاته حيث كتب «إذا كنت شاباً ولدى المال لعدت إلى مصر لأدرس الشرق الحديث ، (الشرق وبرزخ السويس) أن كتابة مؤلف ضخم حول هذا الموضوع هو أحد أحلامى القديمة ... أود أن أخلق شخصية المتحضر الذى يعود إلى البدائية والبدائى الذى يتحضر ، أود أن أطور هذا التباين بين عالين ينتهى بهما الأمر بأن يمتزجا ، غير أن الأوان قد فات ... »

خصوصية المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديسية

not to Blame) يعرضها مسرح
الريفي سليفيد Riverside Studios
إخراج متميز ، لا تتفصل رؤاه
الإخراجية عن تصورات تلك المعالجة
التي استطاعت فيها المأساة الأوديسية
أن تتجذر في تربة التراث القبل
والشعائري والإيقاعي للثقافة
اليوروبا النيجيرية الإفريقية .

ومسرحية (الآلهة لا تلام) هي
أبرز مسرحيات كاتبها أولا روتيمي
Ola Rotimi الذي واد عام ١٩٢٨
وبدا كتابة المسرحية وهو لا يزال
طالبا يدرس المسرح في جامعة
بوسطن في الولايات المتحدة ، حيث
قدم مسرحيته الأولى بها عام ١٩٦٢
وهي مسرحية (إلفرة إله

النفس التي تتسم بالتبسيط إذا
ما قرئت براء الصياغة السوفوكلية
الدلال والرمزي على السواء . لذلك
ظلت « أوديب » متبها قريبا ينهل منه
المسرح الإنساني في مختلف الثقافات
على مر العصور ، وتحاول كل ثقافة أن
تسير أعماقها من خلال هذا المسير
الصلس . وقد نالت الثقافة العربية
هي الأخرى حظها من هذا المورد
الذي فطرت فيها أكثر من معالجة
مسرحية لتلك المأساة الخالدة من
توفيق الحكيم حتى على مسلم .
ومن أحدث المعالجات التي يشهدنا
رواد المسرح في لندن الآن معالجة
نيجيرية شائعة لهذه المأساة تحت
عنوان (الآلهة لا تلام Gods Are

حينما صاغ لنا سوفوكليس
المفاهيم مأساته الكبرى « الملك
أوديب » ، كما اشتهرت بالعربية ،
أو إن شئنا الدقة « لوديب
المطافيه » حسب الاسم اليوناني ،
لم يكتب لنا بذلك مسرحية كسائر
المسرحيات الإغريقية ، ولكنه كلف
لنا عن واحدة من أغنى المناطق
الدرامية في النفس البشرية . عندما
تشبك رغباتها الدفينة بتصاريف
الأقدار ، وتضطد إرادتها المحدودة
الواهمة بإرادة الآلهة الجبارة التي
لا يستطيع الإنسان النفاذ إلى
الحكمة الثابتة فيها ، وتنتهك أفعالها
الحقهاء حرمة الحدود التي فرضتها
الأقائيم . وسبق بها كشف التحليل

الحديد) . وسرعان ما واصل عمله المسرحى عقب عودته إلى نيجيريا وعمله في معهد الدراسات الإفريقية في جامعة « إيفا » ، التي أصبحت الآن جامعة « أولافينى أولاب » حيث كتب مسرحيته الثانية « **فيلرمها** (بحجر) . لكن المسرحية التي وضعت اسمه باقتدار على خريطة المسرح النيجيرى المكتوب باللغة الإنجليزية ، والذي أنجب وول سوينكا وجون بيبيركلارك وجيمس هينشو وإرنست إميلنج وهوبرت أوجونو وغيرهم ، هي مسرحية (**الآلهة لا تلام**) التي كتبها أثناء حرب بيلار وأخرجها في منتصف عام ١٩٦٨ ، والتي يعدها الكثيرون أفضل مسرحيات قاطبة . أصبح إنه كتب بعدها عددا كبيرا من المسرحيات الهامة مثل (كورينى) ١٩٦٩ و (عقد الماساضات) ١٩٧٠ و (رافين نوجيبسى) ١٩٧١ و (لقد جن زوجنا لثانية) ١٩٧٧ و (إذا ...) ١٩٧٩ و (**أمل الموتى الأحياء**) ١٩٨٥ .

وظل يلعب ، فضلا عن كتابة هذه المسرحيات ، دورا بارزا في المسرح النيجيرى ويواصل التأثير والفعالية فيه ، من خلال تشجيع الكتاب الشباب الذين تأثر عدد منهم به ،

مثل : وول أوجينى ويودا سوندا ، وسونى أوتى ، وغيرهم من الكتاب الذين تتواصل معهم مسيرة هذا المسرح الأفريقى المتميز والمتروح بالحبوبية ، بالرغم من أن معقله مكتوب باللغة الإنجليزية ، ولقيله باللغات الإفريقية ، ولكنها إنجليزية نيجيرية متميزة بمفرداتها وتراكيبها .

وتنهض مسرحية روثينى (**الآلهة لا تلام**) على المحبة الأدبية المعروفة التي تلزم بها بدقة شديدة تعطينا من الحديث عن حبكتها ، لأنها نعرف جميعا تفاصيل تلك القصة الحزينة وملاسلاتها التي أدت باوديب إلى قتل أبيه والزواج من أمه . ولكن أهم ما تقدمه لنا هذه المسرحية هو أنها استطاعت برغم مراعاتها للتفاصيل السوفلكية ، أن تمد جذور تلك المحبة في أرض التراث الشعبى والمراسيم الطقسية النيجيرية بطريقة بدأ معها أننا نؤازر مسرحية واقعية محضة . تضئء لنا أبعادا جديدة في القصة الأدبية نفسها ، وتستكشف معها حقيقة الموروث الثقالى القبلى وتسمى إلى التصرف على حركيته وسير أغوار المفاهيم الغاطسة فيه ، فالمسرحية تطرح عن ألقها منذ عراقتها نفسه

هذا المفهوم القدرى الذى سيطر على الكثير من معالجات المسى الإفريقية ، فالآلهة ليست مشجبا يعلق عليه البشر مسئولية أعمالهم ، وليست مبررا لتجريدهم من حرية الاختيار أو من تبعات تصرفاتهم . ومن هنا فإنها لا تلام في هذه المسرحية ، ليس فقط لأنها حدثت الإنسان وبصرته بعواقب ما يقترله ، أو لأن قداستها تضعها خارج دائرة الملامة ، ولكن أساسا لأنها كشفت لأبطال مسرحياتنا منذ البداية عن المستقبل وهو ما زال في حجب الغيب . ومن هنا تتحول الساحة المسرحية منذ البداية إلى ميدان للكشف من رغبات الإنسان ونزعاته لاقتحام الأخطار برغم إدراكه لما ينطوى عليه هذا الاقتحام من عواقب . وتصبح النتائج مهما كانت مأساويةها جدية والتصدق والمعاناة لأنها نابعة من الاختيار مهما كانت مصدريته ، بصيرة تشفيك معها الإبهاد الإنسانية بالعناصر الليتائينية في العمل .

ويبدو أن المعتقدات والمأثورات الشعبية والدينية الشائعة بين قبائل **الفيوروي** في الجنوب النيجيرى ومعرفى بها مصدرة ، تتوأم - كما يقول وول سوينكا - مع الرؤية الطروحة في المسى والملاحم

الإغريقية . فالآلهة هناك ذوو طبيعة أقرب إلى الطبيعة البشرية كما هو الحال عند اليونان ، وليسوا أميل إلى التجريد أو القداسة أو الميتافيزيقا كما هو الحال في معتقدات كثيرة أخرى . ومن هنا كانت هذه الآلهة أصحح للتعامل الدرامي والدخول في حوار حقيقي مع البشر تتحقق فيه درجة من النددية ودرجات من الاختلاف الضروري لنمو الحدث المسرحي . وتتجاوز فيه مرامي البصر مع مدارك البصيرة ، في حوار يكشف عن نسبية الرؤية ونسبية المعرفة ، ويتيح للبعض أن يعرف أكثر من الآخرين بطريقة تدخل المشاهدئين في شبكة هذا الاستعلاء الشكل على أبطال المسألة وتوهمهم بالقدرة على تجنب أخطائهم التراجيدية . فقد قدم سويكتا نفسه أكثر من معالجة للأسس الإغريقية وخاصة في (البياخوسيات) و (لويرا وونيوس) ، كما كتب إيثيل فوجارد مع كلتي ونشونا مسرحيته (الجزيرة) المستلهمة هي الأخرى من تراث اليونان المسرحي . وما هي معالجة روتيمية للمسألة الأوريبية تكشف لنا جانباً حساساً من تلك المعتقدات ، وتبرهن لنا على شدة ملامتها للميراث الشعبي لليوروبا

١٧٠

بصورة تتبدى معها المسألة القديمة وكأنها منتزعة من واقع الحياة الأفرقية البكر ، وقيل أن تقتحمها التصورات الدينية والمفهومية الوافدة من العالم الخارجي .

فالمسرحية تكشف لنا عن خصوصية الاتجاه الأفريقي إزاء مفاهيم القدر والمكتوب وعلاقة البشر بالآلهة . وتعرض على معادل أفريقي للمفهوم الأرسطي الخاص بالخطأ التراجيدي ، يشرحه لنا المؤلف في مقدمته للمسرحية قائلا: « تؤمن قبائل الليوروبا بوجود أب للآلهة جميعا هو أولودومير . وكلما خلق إنسانا أمره بأن يركع أمامه ليختار ما يريده من الحياة . وما أن يفعل ذلك حتى يرسله إلى الأرض ليواصل فيها الحياة التي اختارها . وفي حالة الملك أوديوال ، وهو أوديب هذه المسرحية ، فإنه لم يختر أن يقتل أباه أو يتزوج أمه . وإنما اختار أن يكون بطلا يدافع عن قبيلته . لكنه بالغ في وطنيته . وأوغل في الدفاع عن قبيلته بلا رحمة حتى جر عليها ما جر من المصائب » . وتكشف لنا هذه السطور القليلة ، لا عن وعي الكاتب بأهمية مد جذور المسرحية في تربة ميراثه المعرفي الخاص فحسب ، ولكن

عن محاولته لربطها كذلك بالواقع الاجتماعي والسياسي الراهن فيه . فقد كتبت المسرحية إبان حرب بيلافرا التي ارتكب فيها البعض نفس خطأ أوديوال المأساوي ، عندما أمتعوا في المبالغة في الدفاع عن القبيلة ، أو توهموا أن ثمة خطراً شديداً عليها دون أن يدركوا أنهم يقعون بها في معصية قتل الأب . فإذا كان أوديوال قد قتل أباه في معركة يتصور فيها أنه يدافع عن قبيلته ، أو عن شرف تصور أنه قد جرح ، لأن أباه تعدى مازحا على حدود أرض قبيلته ؛ فإنه لا يدري أن هذه المعركة قد تجر عليه عذابا يفوق أضعاف ما يدفع عن نفسه من عدوان متوهم . ومن هنا فإن المسرحية على هذا المستوى السياسي تتبنى رؤية وعدوية نيجيرية بالنسبة للحرب التي دارت حول بيلافرا ، التي تبدو في المسرحية ابنة طبيعية للوطن الأم ، ويبدو فيها أن الابن أوديوال قد قتل أباه الملك دون أن يدري ، وأن عليه أن يدفع ثمناً فادحا لتلك الجريمة النكراء . وهي رؤية مغايرة بل ومناقضة للرؤية الانصالية والعنصرية السقيمة التي تبناها سويكتا من هذه القضية آنذاك ، والتي يسببها فترة في السجن .

وقد استخدمت المسرحية كذلك التوازي أو التشابه الشديد ، الذى اشار له **سويكتا** في مناسبة أخرى ، بين دور **كهنة دلفي** في الديانة اليونانية ودور عراقي **إيفا** في ديانة **اليوروبا** ، خاصة وأن عراقي **الإيفا** ، يحتلون مكانة هامة في ديانة قبائل **اليوروبا** حيث يستشيرهم الجميع ، ويعتبرونهم حلقة وصل بين الآلهة والبشر . ولهذا يحتل كاهن **إيفا** في المسرحية مكانة متميزة كأحد العناصر القيادية الهامة في المجتمع ، وهي مكانة لم يثقلها بالوراثة وإنما اكتسبها بمرافقتها لأحوال المجتمع ودراسته لتعاريف الآلهة وأهواء البشر . ومن مهام هذا الكاهن الإعلان عن الدور الذى رصد له كل مولود بطريقة يواصل فيها المجتمع الحفاظ على توازنه من ناحية ، وإعادة إنتاج الأدوار والعلاقات الهامة فيه من ناحية أخرى . ومن هنا تنطوى تلك المعالجة النيجيرية للمأساة الأدبية على بعد هام يكشف لنا عن حقيقة التوتر بين الضوابط الاجتماعية المحافظة على ثبات التركيبة الاجتماعية ، والتصدد الفردي الراغب في تغيير قواعد اللعبة الاجتماعية المحفوظة وإدخال عناصر الحراك عليها . وذلك من خلال

استخدامها لوظيفة الدين في حماية تلك الضوابط بالصورة التى تتحول معها إلى لجنة قدرية شبيهة باللجنة التى حلت بأبناء **إيوس** في المأساة الإغريقية ، ولكن بعد أن تخلصت من العناصر الانتقالية أو الميتافيزيقية التى تقسم بها اللغة اليونانية . وبالإضافة إلى ذلك فقد استلهم إخراج المسرحية البنية الأساسية لاستقراء المستقبل لدى كهنة **إيفا** لتقديم للمسرحية كلها من خلالها ، وتخليق علاقة جديدة بين العرض والجمهور قائمة على عناصر أصيلة في تراث **اليوروبا** الشعبي . ومشيئة في الوقت نفسه إلى بعض أساليب المسرح داخل المسرح المعروفة لدى عدد كبير من الشعوب .

فعراق **إيفا** يجلس أمام صينية أو لوحة خشبية مستديرة حفرت على حافتها رسوم حيوات وطير ورسلاف بيدربينها وجه **إيسو** إله الحكمة . وتغطي اللوحة بنشارة خشب شجرة **الإرسون** المقدسة ، ويستقر فوقها عدد من كريات وقطع خشبية يلتقطها العراف وينثرها على اللوحة ليقرأ في تشكيلاتها المصير المرتقب . وهذا ما لجأ إليه الإخراج المسرحي . إذ حول خشبة المسرح الدائرية الشفيفة التى أضفيت من أسفل لتظهر عليها

التهاويل والزخارف إلى تجسيد للوحة عراف **إيفا** التى تخط الآلهة فوقها المصائر ، وبدأت حركة الممثلين التى يخطها المخرج عليها أشبه بحركة تلك الكريات والقطع التى تتلاعب بها أيدي الأقدار . حتى يتحول العرض كله إلى نوع من الشعائر التى تمارس عادة أمام جمهور متطلع لمعرفة ما تخبئه المقادير . كما بدت مراسيم عراف **إيفا** التى تمارس على هذه الخشبة ، وكأنها شعيرة تمارس داخل الشعيرة الأكبر أى العرض المسرحي نفسه ، بالصورة التى تدبر جدلاً خلافاً بين الشعيرة الدرامية التى تمارس سحرها بقوة الفن والشعيرة الطقسية التى تعتمد على قوة الدين . حيث تنهض الأولى على الحرية المطلقة لممارستها في استنباط معناها ، بينما تنهض الثانية على تسليم ممارسها المطلق بها وإيمانه الكامل بقداستها بطريقة تتحقق فيها المقابلة بين الحرية والضرورة .

هذه البنية الدرامية التى تعتمد على استلهم التركيبة التراثية لتحقيق المقابلة بين الضرورة والحرية ، وبين واحدية الدلالة في الطقس الدينى وبخوضها بالاحتمالات التناوبية في العمل الفني هى التى تحول الرواية التى ينطوى عليها العنوان إلى واقع

ملفوس على الخشبية ، وهي التي تقرب المشاهدات الشعاعية لعراق إليها من جمهور لا يعرف شيئا عنها ، لأنها تدخلها في قلب شعيرة مصيبة له هي الشعيرة المسرحية ، وبنيّة مألوفة لديه هي بنيّة المسرح داخل المسرح . وقد استطاع العرض تحقيق ذلك لأنه أدار حوارا آخر بين ما يدور على تلك الخشبية الشفيفة المدورة الخالية من كل شيء عدا حركة الممثلين والتي ترتفع حوالى ثلاثين سنتيمترا عن أرضية المسرح وبين ما يحدث على تلك الأرضية التي تمثل ما هو خارج عالم التخصّصات الرئوسية . والتي كان يدور حولها الملقون في رقصة أفريقية مطعمة بالأغنيات تعادل دور الكورس في المأساة الإغريقية . وإذا كان من طبيعة تلك الهيئة الطقسية إضفاء قدر من الضبط الإيقاعي على المسرحي ، فإن استخدام الثواب القماش الملون التي يشدها الملقون ويحركونها فتتوكل إلى طرق وجدران وإقطاعات ، خلق نوعا من التوازن البصري والحركي الذي شارك في تغيير مظاهر الرؤية لمصاحبات سريعة وبسيطة ، وجهل تلك الخشبية المسرحية الجيزةاء تنفج بالمسرحية والملقون لمسب حيث كان الممثل هو

العنصر الجوهري في دراما النزعات الإنسانية ، ولكن حركة الحياة المتفرعة هي الأخرى بالمحيوية والمنطق الفريد .

وقد استطاع هذا الثراء الحركي واللوني أن يكتنف للمشاهدين بعض جوانب الثراء الدلال الذي تنتم به هذه المسرحية ، والذي استطاعت معالجة روتيمية الدرامية أن تضيء لنا بعض الأبعاد الأساسية فيه . ذلك لأن تلك الملاحظة كما رأينا قد تجاوزت عن التفسيرات النفسية السهلة للمأساة الأوديبية والتي أوقع عددا كبيرا من معالجاتها المعاصرة فيها استخدام فرويد لها في تفسيره للدافع الجنسي . واستخدمت البعد الطقسي أو الشعائري في العودة بالمسرحية إلى منابعها الأولى التي امتزجت فيها العناصر القدرية بالرغبة في سبر أبعاد الصبوات الإنسانية في التصور من سيطرة التقاليد ، بالتوق إلى التصرّف على آليات عملية السلطة وما تتطوى عليه من تجاوزات تعصف بالمقدس في طريقها ضمن ما تعصف به من مواضعات ؛ فالبعد السياسي في قصة أوديب من أكثر أبعادها إشارة للثقب . ليس فقط لأن الحكاية الأوديبية قد استطاعت أن تربط منذ

وقت باكّر بين أطروحتي المعرفة والسلطة قبل أن يرسخ ميشيل فوكو في الفكر الغربي أهميتها بأكثر من عشرين قرنا ، ولكن أيضا لأنها تربط جدليات المعرفة السلطة بعملية انتهاك المحرم الديني والاجتماعي على السواء . إذ لا تفصل المسرحية عملية الاستيلاء على السلطة — التي تحققت هنا بمشروعيتين ، أولاها مشروعية الوراثة لأن أوديب هو الابن الشرعي لتلك المقتول ، وثانيها مشروعية الجدارة لأنه استطاع حل اللغز وتحرير القبيلة من الوحش — عن مسألة المعرفة ، فالمعرفة المتمثلة في حل اللغز هي التي قادت أوديب إلى السلطة ، لكن غيابها ، أي عدم إدراكه أنه وقع في مصيدة مخالفة الآلهة ، هو الذي جلب الكارثة ، فقد أدى إلى انتهاك المحرم الديني والاجتماعي الذي صاحب الوصول للسلطة وتمثل في الزواج من الأم . غياب المعرفة هذا هو ما جلب الكارثة لا على أوديب وحده ولكن على القبيلة برمتها . ومن هنا فإن انتهاكات السلطة مهما كانت فرديتها ما تلبث أن تعود على الواقع الاجتماعي كله بالكارثة . فخشية السلطة في الحكاية الأوديبية التي أنزلتها تلك المعالجة من سماء الأسطورة إلى أرض

تناولها للإبعاد السياسية لقضية الواقع الذي صدرت عنه درجة عالية من الصلاية والتسامك . وهذا ما نجحت هذه المسرحية في تحقيقه على صعيدى البنية الفنية والرؤية الفكرية على السواء .

جذور الحكمة الاويفية في التراث المعرفى النيجيرى بأعرافه ومعتقداته ورواه ، حتى تبدو المسألة طالعة من قلب الواقع نفسه لا منسلة بعالم الاساطير المغارق له ، وحتى يكتب

الواقع ، هي أكثر قضايها،حساسية وتعقيدا . وهى القضية التي شامت تلك المعالجة النيجيرية أن تبرز ما فيها من خصوصية وبراء . لذلك كان من الضرورى أن تعد تلك المعالجة

فى أعدادنا القادمة

تقرأ هذه الدراسات :

حسن طلب
إبراهيم العريس
محمد عبد المطلب
شاكر عبد الحميد

● شعراء الثمانينات
● حين ياتى الترياق من مكان بعيد
● تجليات الحدائق
● ديمتوفيسكى وجريمة قتل الأب

أدباء منفيون.... وهراوات مُشرّعة .

لاحظت أنهم لا يحسنون الحديث بالعربية ، لأنهم من الجنوب . مسيحيون ، فقراء ، يصرون على أنهم ليسوا عرباً لكنهم سودانيون . وبعد أن أصبحت إحدىهم بالإنجليزية ، بدأوا يؤثرونني بالسجائر ، حين تنسج .

أما الفقراء المسلمون فهم غالبية . وحين يلح أحدهم أنك مصري ، يقتحمك ملحاً طالباً عشرة جنيهات ليشرّب بطنها شايّاً ورغيفاً صغيراً ، غير حسن ، يفسمه في الشاي ، بعدما يبدأ في الحديث عن الجماعة . ما دمت مصرياً فلا خوف منك . إذن فليتحدث كما يحب . أحياناً تحيد ، ويظن أن السودانيين يوماً سيقلعون

السلطة بالقوة ، تذكرت ما كتبه أمل دنقل عن العسكري الذي « فرّ من الميدان / وحاصر السلطان / وأعلن الثورة في المذيع والجريدة ولم استطع النوم ، فقد شعرت أنني في مصيدة .

في الطريق دائماً مواطنون سودانيون ، حفاة ، بعضهم منكّب على القمامة يتقب فيها عن شيء يأكله . سألت قليل في إنهم الشغفاسة ! وعرفت أن اسمهم مأخوذ من « الشمس » لأنهم يعيشون دائماً فيها ، حيث الظل مشتهى في بلد لا يلبس الناس فيه في يناير أكثر من قميص قطنى . وحين تعلمت بعد ذلك أن أحصل على سجائري منهم ،

حين دخلت الخرطوم ، فوجئت أن على أن انتظر ساعتين حتى يتبلج النور وتنتهى ساعات حظر التجول ، التي تبدأ من الحادية عشرة مساءً حتى الخامسة صباحاً . كنت قد خضعت مع الركاب لتفتيش دقيق ، وصل إلى حد التجرد من الملابس جميعاً سوى ما يستر العورة ، كنت مرهقاً فتصورت أن بإمكانى اللوذ بالشارع من وطأة الحصار ، لكننى عرفت أن على أن انتظر حتى يباح السير . كانت الثالثة صباحاً ، وعلى أن انتظر حتى تدق الخامسة .

بعد ذلك عرفت أن الحظر سار منذ واد العسكريين الثيوقراطيين تجربة الديمقراطية الوليدة ، واعتلوا

الأسفلت ، وأحياناً يكون هادئاً فيحدثك عن المرة الوحيدة التي زار فيها القاهرة . كان ذلك في السبعينيات حين كان الجنيه السوداني يتجاوز الجنيه المصري بربع جنيه مصري كامل .

الآن الجنيه المصري يساوى حوالى خمسة وعشرين جنيهاً . وقبل أن اغادر الخرطوم أصبح الجنيه المصري يساوى أربعين جنيهاً سودانياً ، وارتفع سعر التذكرة إلى القاهرة من أربعة عشر ألف جنيهاً إلى سبعة وأربعين ألفاً . كان سائق سيارة الجامعة يضحك قائلاً :

« البلد العربى الوحيد ، الى المصرى فيه لورد »
ثم يبدأ يحكى لي قصصاً وطرائف لا تنتهى .

•

سألت في حذر عن بعض الكتاب والشعراء والفنانين فعلت أنهم سافروا . ليس هنا إذن أحد - الخرطوم خالية من ابنائها . والطبيب الصالح . سيد احمد الحردلو ، محمد المكى إبراهيم ، محمد وردى .

وكان محمد عبد الحى قد مات . أما الشيخ محمود طه فقد أعدم . أفتى « الإسلام » حسن الترابى ،

مؤسس الجبهة القومية الإسلامية الحاكمة بإرتداده ، بأمر من النعميرى ، فأعدم الرجل وأحرقت كتبه ، وتم اجتثاث حزبه الجمهورى الإسلامى . حين نجحت الانتفاضة الشعبية وقامت الحكومة الديمقراطية برئاسة الصادق المهدي ، حكمت المحكمة بعدم قانونية إعدامه .

لكن سرعان ما نجح الإسلاميين في وأد التجربة ، وعاد الإلغام الذى أفتى بإحلال دمه ، ليقود السودان مرة أخرى . تعلماً كما كان يفعل في عهد النعميرى . الدهش أن الترابى لا يرى في الأمر ما يستحق النقاش . لأن السياسة تختم على صاحبها أن يكون هكذا . وما الضمير في التحالف مع النعميرى ، ثم إعلان البراءة منه ، ثم الالتزام بالتجربة الديمقراطية في الظاهر ، والعمل على وأدنا سرّاً ، حتى إذا ما تم « اعتلاء السلطة » نعان موقفاً منها ؟

سألت طلباً ، تلوح عليه سمات النجابة :

« كيف تنق في شيخك الترابى بعد هذا كله »

بان عليه الاضطراب لبرهة ، ثم طلق يحدثنى عن الحرب والسياسة والخداع ، واعتلاء السلطة بالسيف ، كما قال ابن تيمية وعن

وحدة الجماعة ، وتوحيد « الأمة » الإسلامية ، وأضاف .

« الخرطوم بعد ظهور الإمام مرشدة لتوحيد الأمة »

لم يستطع الإجابة عن سؤالى : « ما الذى يجعل المواطن الأندونيسى مثلاً - أقرب إلّ من المصرى السورى ؟ » وجادلنى بلجاجة في موقف الإسلام من الديمقراطية ، لكنه وعدنى بأن يجتهد في الحصول على بعض كتابات « الشيخ طه » من أجل .

•

أصبحت الآن معتاداً على أنعدام الخبز والتبغ . في البداية كنت الجأ إلى خبز جاف أحضرته موى من القاهرة . أغرقه في الماء ثم أحتال على السفن الكهربائى لتدفئته . صحيح أنه لا يوجد غاز ، لكنى كنت سعيد الحظ أملك سخناً جيداً . وإذا سموت عن الطعام ، ساعة أو أكثر ، أعود سريعاً فأجد كل شيء على ما يرام . لو كنت صاحب بوتجاز لاحترق الطعام . تعلمت أيضاً كيف أحصل على بعض الجرائد .

هنا جرائد حكومية تشبه النشرات ، للسودان الحديث وغيرها ليست جرائد . مجرد

مطبوعات مشتملة بالثورة والمشروع
الخصارى ، وحفلات الزواج
الجماعى .

كنت مندفعاً حين صادروا منى
جرائدى فى المطار . بعد ذلك كشف لى
زميل عن سر الجرائد . إذ لاحظت أن
بيتة لا يظلم من الجرائد المصرية ،
برغم أنها ممنوعة ككل الجرائد
العربية . قال لى : إن الموظفين
يصادرون الجرائد فى المطار ، ثم
يقرأونها ، وبعد ذلك يبيعونها لأصحاب
المتكبة القريبة منا ، ويقوم هو ببيعها
لنا .

بعد أن عرفت السر لم أعد أقرأ
السودان الحديث ، ولا كيهان
الإيرانية التى تصدق بالعربية .
ولا جريدة الشعب المصرية ،
الجريدة المصرية الوحيدة التى أراها
تباع علناً .

كنت اضطر لقراءة الشعب . كيون
قد عدت من الجامعة ، وفى راسى
اصداء من مناظر الطريق التقليدية :
المتسولين ، الباحثون فى القمامة عن
الخبز ، الجنوبيات اللاتى يبحثن عن
عمل ، حتى لو كان بيع أجسادهن ،
فأجلس لقراءة الشعب . فإذا بالفكر
الكبير عادل حسين يحدث المصريين
عن ضرورة الاقتداء بالنموذج

السودانى ، وعبقريّة الطول
الإسلامية مثل الزواج الجماعى .

وكتت فى البداية أصاب بالذهول .
يعقبه السباب والحقن ، لكنى بعد أن
عرفت أنه يزور السودان ، ويعرف كل
شئ ، أصبحت أسخر من سذاجتى
وأجلس لأحدق فى تاريخ الأسفاد
عادل حسين ، حين كان شيوعياً
ستالينياً ، وصحفيّاً فى جرائد السلطة
بعد حلّ التنظيمات الستالينية ، وحين
طاف بالبلاد العربية ، يعمل مع
أنظمة الناصريات الصغيرة . على حد
تعبير عبد الله العروى ، وأخيراً حين
أصبح مهندياً يخصص صفحات
جريدته لبيع الأوهام ، تاركاً
ميليشياته تتحدث عن الأدب
الإسلامى ، وعظمة النموذج
السودانى وعبقريّة حسن الترابى .
انا الآن أعرف أشياء كثيرة عن
السودان فى جنوب الوادى . الذى
كنت دائماً أحلم برؤيته .

لأشك أنه أجمل من صورته فى
قصائد المكى إبراهيم وقصص
الطيب صالح لكن لأشك أنه
جريح ، متالم غاضب .

فى الصباح أذهب إلى الجامعة .
فرع الجامعة المصرية فى الخرطوم ،
صغير وقبيح لكنه جامعة . طلاب
لا يكتفون من النقاش ، طالبتات

رقيفات يعنن فى كل شئ تحديدين
لقوانين الأزياء الإسلامية ، ويرتدين
الزى السودانى . مجلات حائط تعلن
استعداد الطلاب للموت دفاعاً عن
الديمقراطية . وفى العادة نطل
الجامعة هادئة حتى الواحدة ، بعد
ذلك يبدأ القتال . الطلاب يتجمعون
ويهتفون ، وقنوات الأمن خارج
الجامعة ، بعد قليل تبدأ القنابل
السيلة للدروع . وأحجار الطلاب
وهتافهم .

فى المرة الأولى كنت ألق فى القاعة
فى الساعة الثانية تقريباً . لم يكن
عدد الطلاب كبيراً ، لكننا كنا
منهمكين فى تحليل رواية موسم
الهجرة إلى الشمال ، فجأة شعرت
بألم شديد فى صدرى وشئ كالرمل فى
عينى ، وبدأ سعالى يتجاوب مع سعال
الطلاب . اندفعنا إلى الخارج ، فقد
كان زجاج نوافذ القاعة مكسوراً ،
دخلت إلى حجرة المدرسين ، ودخل
معى بعض الطلاب . كانت هناك
طالبة فى حالة إغماء ، وأخرى تنهم
زملاتها بالجبين ، وتدعوهن النزول إلى
سلامة القتال فى الإغارة الترابى .

وقفت أنظر من خلف الزجاج
الدروع لا تكف ، والألم فى الصدر
حريق . لكننى كنت مشغولاً بالنظر
إلى أسفل . كان الطلاب يتقدمون من

مبنى المكتبة ، ويتجمعون فتساجفهم
القهائل ، وبعض الطلاب والطالبات
يسرعون بدفنها في التراب الناعم ،
فتكف عن إطلاق خزانها القاتل .
كان هذا بعد وصولي بأسيوعين
تقريباً ، وبعد ذلك بدأت اعتاد كل
شيء . أدخل قاعة الدرس ثم نهدا
العمل ، وبعد المحاضرة ، أظن
أحضر الطلاب على النقاش . في
البداية تردّدوا ، لكنهم بعد ذلك بدأوا
يتحدثون في كل شيء .

ويختلفون معي بشدة . ومرة وقف
طالب لم أراه من قبل وسأل سؤالاً
مختصراً ، غير مفهوم لي . كنت أقرأ
لطلاب يدرسون الاجتماع مقالاً أسمه
حقوق الأمة للطفي السيد ،
واضطرت إلى التطرق إلى شرح
مفهوم الديمقراطية والديمقراطية
قال : الطالب : وضع السودان شئ ؟
لم أفهم في البداية . فاجذت استفسر

منه . قامت طالبة من الطالبات
التميزات من مقعدها ، وأعطتني
ورقة صغيرة ، وهمست بصزم
مستفز . أقرأها . كان الطالب واقفاً
يشرح لي ماذا يعني تساؤله . فتحت
ورقة الطالبة وأنا أتابعه . قرأت :
احتفظ برأيك بالكتور . إنه مخبر .
طلبت من الطالب أن يقول هو رأي
بوصفه مواطناً سودانياً . ضحك
الطلاب جميعاً . أما هو فقد كان
واضحاً في ارتياكه . كان حواراً
طريفاً ، بعده خرج الطالب متعللاً
بالإرهاق ، تشييعه مهمات زملائه ..
ثم انتهى الدرس .

قال لي أحد طلابي : إن هذا الشاب
أدرج اسمه في مجالات الجبهة
الديمقراطية . وشرح لي أنهم
ينشرون أسماء الطلاب المتعاونين مع
الامن في مجالات الحائط . أما صاحب
السؤال فهو ضابط محترف ، وليس

طالباً على الإطلاق . وبعد مناقشات
طويلة عرفت كيف يتم تجنيد
الطلاب .

خرجت من القاعة ، وهبط السلم
الضيق القبيح . الحيطان مغطاة
بصور إسماعيل الأزهري وشعارات
الطلاب « كلمة السر بيننا لا لحكم
الفرد لا » « قاطعو! المؤتمر
الطلابي لأنه الوجه الخفي
للدكتاتور » لا لصبية الترابي ،
وشعارات «مضادة » لا للصربية ،
لا للطائفية ، لالعملاء الشيوعية .
إعلان عن معرض للكتب الشيوعية .
إعلان آخر عن مقال للطبيب صالح
نشر في الخارج عن الخروطوم التي تنام
في العاشرة .

حين وصلت إلى الفناء الترابي ،
كانت هناك معزتان تاكلان بعض
أوراق المجلات والإعلانات ، والظلام
يتقدم حثيثاً .

الأستاذ الكبير/ احمد عبد المعطي حجازي
تحية الإعزاز والتقدير

نعم يا سيدى الحوار بدلاً من المصادرة
والوشاية والإرهاب ، ولكن ما فورك في كتاب
يعمل في الحقل الأدبي منذ عشرين عاماً وقد
اثبت وجوده ونال الاعتراف والتقدير من قراء
وكتّاب وتقاد والتمتع على النشر في دور نشر
وصف ومجلات مصرية وعربية وأجنبية ؟
ما فورك في هذا الكتاب وهو يواجه في السنوات
الاخيرة حملة ضارية من الاتهام والتجريح
والمقاطعة من رفاته انصار الحرية والتقدم ،
وليس من أجهزة حكومية ولا من انصار الفكر
الرجعي ؟ لقد حارب هذا الكتاب محاولات
لا حصر لها ان يرد او يوضح ، لكن عبثاً .
لا بد أن نراجع انفسنا يا سيدى أولاً . لابد
ان ننقي صفوفنا من الوشاية والمصادرين
والإرهابيين لابد أن نخرج القذى الذى في
اعيننا حتى نبصر جيداً ونخرج القذى الذى
في أعين الآخرين .

هل تعلم يا سيدى أن مجلة « إبداع »
التي اعتزلك بكل صديق أنها من الفضل
المجلات الثقافية الأدبية في العالم العربي بل
في العالم كله . هذه المجلة مغلقة في وجه كتّاب
هذه السطور ويخبره من كتّاب الفضل منه
أسباب مجهولة تماماً ؟ مجهولة لنا على
الأقل . لم الأمر . لقد بادرت بإرسال إنتاجي
الأدبي إليكم منذ بداية عهدكم ولكن حتى
الإفادة بوصول المذلة لم تحرك إلى . بهذا
أسمى هذا الذي يحدث معي ؟

إن التهمة التي اسقطها على رأس رفائى
الكتّاب هي اننى عميل لإسرائيل وسأعظم في
عملية التطبيع . ارايت يا سيدى كيف تفوق
الكتّاب على أجهزة الأمن ؟

نعم يا سيدى لدعوتك العظيمة للحوار
بدلاً من المصادرة والوشاية والإرهاب ، ولكن
لا بد لكتّاب المبدعين والمثقفين الأحرار أن
تُعطي لهذه الدعوة مضمونها الحقيقي

بالصدق والإخلاص والتضامن .
مع خالص تقديري وتمنيائى الطيبة ،
نعيم تكللاً - الاسكندرية
— نحن نوافق الأستاذ « نعيم تكللاً »
بالطبع هل ما يذكى به من شعورية اتحاد
المبدعين والمثقفين الأحرار لمواجهة قوى
الظلام والتخلف ، ومواصلة مسيرة التغير
التي لا نرى عنها بديلاً للخروج مما نحن
فيه . ونرجو أن يعلم الأستاذ « تكللاً » ،
بخصوص مسألة النشر في « إبداع » ، اننا
لا نقيم اعتباراً إلا للمستوى الفنى وحده ، في
النصوص الإبداعية أو في الدراسات
والمقالات التي ننشرها ، وليس هناك أى
تجاهل متعمد من جانبنا لكتّاب بالذات ، إنما
يقع التجاهل على الكتابات ... لا على
الأشخاص ... التي ترى أنها لا ترقى إلى
المستوى الذى ننشده ، وحتى في هذه
الحالة ، فإن الرمود المفضوة في هذا الباب ،
تلقى تهمة التجاهل التام . وليس من حق

الاستاذ « كسلا » ان يستخلص من تسمية لجمعية قصص في إسرائيل ، اعترافاً بأدبها وشهادتها الفنية ، فالإسرائيليين أهداف أخرى من وراء ذلك ، لا تخفى على فطنة الاستاذ « كسلا » ، وعلى أية حال ، فإن أي كاتب ، غير ملتزم إلى التعلق مع إسرائيل ، ولكن الآخرين أحرار أيضاً في مقاطعته ، وإن رفض التطبيع الذي أثبت الشعب المصري أنه لا يمكن أن يفرض عليه فرضاً .

✻ الأستاذ الشاعر الأخ / حسن مالب

تحياتي .. ووجد

أرسل إليكم خالص تحيياتي ، وتحيات أدباء سوهاج وأسيوط وأبو أن يصلي ربه على استقامتي من مجاهد في العهد قبل الأخير من مجلة « إبداع » من هو حصدي عابدين ؟ هل عد علمي هو الذي كان يتروى على نغادى الألب في أسيوط حتى فترة قريبة ولا يجيد أي لون من ألوان الأدب .. سوف أسلم جدلاً بأنه شاعر « عظيم » .. كسا ترون ! ولكن لا يمكن أن يصعب صاحب رأي في كتاب الدراسات ، فبعد سنوات من العمل الأكاديمي ودراسات وأبحاث ، وبعد مسيرة سنوات في دراسة الأدب وكتابة المقال .. يأتي مثل هذا ليصف بعثي بأنه مجرد إنشء ، وحاجي فلان لأجل حاجة في نفسه . فلم يذكر في المقال المنشور سوى بحث الإغ عزازي رجاء الاتصال بالأخ عزازي وهو الذي سوف يحكم على مستوى الأبحاث الأخرى

مع خالص شكرى .

أخيكم

أحمد مختار مكنى

.. نذكر الأستاذ : أحمد مختار - على تحبه العبيد ، ونرجو منه أن يكثر الإعلان الشايف في الصفحة الثانية من كل أعداد (إبداع) حيث تقدر المجلة أن « الحافة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده » .

وحتى بدون هذا الإعلان ، لا يمكن أن نتوقع من أي مجلس تحرير ، ذ (إبداع) أو غيرها ، التطبيق التام مع كل متابع أو مقالة صغيرة تروى من شباب ، الكتب المتابعين للأنشطة الثقافية المختلفة لقد خصصت (إبداع) حيزاً للمتابعات الثقافية ، وكان يحكمها في ذلك اعتباران : الأول هو تعليمية الأحداث الثقافية المهمة ومتابعتها ، والثاني هو تشجيع شباب الكتاب وخلق الفرص أمامهم من أجل مواصلة الكتابة وتجديدها ،

ومن هنا كان نشرنا لمتابعة « حمدي عابدين » عن مهرجان (محمود حسن إسماعيل) بأسبوع ، وإن الأستاذ أحمد مختار راجع متابعات (إبداع) في الشهر الماضي ، لوجد الكثير منها مكتوباً بالكلام شباب المتابعين في ميدان الصحافة الأدبية ،

ويستطيع كل منهم بالطبع أن يبدى رأيه في أي جانب من جوانب الموضوع الذي يكتب عنه ، فهذا من حقه ، بل من واجبه ، كما أن من حق الآخرين وواجبهم أن يصرّوه إذا لخصاً ، وأخيراً فلو نشر متابعية إخبارية لأحد الكتب الشباب ، لا يدلّ بحال على أننا نرى فيه أدبياً أو شاعراً عظيماً ، وإنما يدلّ على ذلك تبني قصائده ونشرها على الناس ، وهذا هو ما لم نفعله حتى الآن مع « حمدي عابدين » ، وإن لم يكن هناك ما يمنع ..

نظرياً : إن الأيقال : في إن نفعه ... : لا ،
✻ الأستاذ الأخ / .. : لا ،

بمد التحية ،

أكتب إليك بفرض التواصل ، فقد قياتك في مهرجان محمود حسن إسماعيل بأسبوع ، وكنت قد حدثك عن حوار قد نُشر منك ، وأخيراً في إعادة بصوت سوهاج ، للصفحة الثقافية الممر ، أشرف عليها ، ووافقت ، ثم إنني حاولت عبثاً أن يجرى معك أحد حواراً ، .. ربما لمشاغلك وربما لأسباب أخرى (لا أعلمها) . لكنني أشعر برغبة قوية في أن يكون اسمك وإبداعك وحضورك معنا بالصفحة دائماً ، .. وعلى فكرة ، الصفحة ، حاولت أسماء أظنك أن تحسبني وأنت تطلبها عملاً بحبي حالي ، نجيب محفوظ ، أحمد عبد المعطي حجازي ، محمد إبراهيم أبو سنه ، نصر عبد الله ، محمد مستجاب ، نعمان علاء .. وغيرهم .

أم هل ترى أن تضمننا بقصيدة أو رؤية نكتبها لنا ؟ خاصة أنك من هذا البلد .

✻ صدر لي مؤخراً العمل القصصي الثنائي بعنوان (حلم أطفال) بعد (المطر) لو رأيت أنه لا يشايفك .. أرسله لك لأعرب رأيك .. بفرض التواصل ، وأيضاً أحب أن أقرأ لك ديواناً كاملاً .. غير المنتزعات التي أقرأها لك .

أخوك ، خيري السيد إبراهيم
سوهاج

— شكراً يا أستاذ « خيري » ، لك والودع
الكرامة ، وإنه ليسعدني أن أشاركك معكم (صوت سوهاج) بما قد يتاح في المشاركة

به ، خاصة أن جهودكم — أنت والفاعلين على تحريرها — لا تخفى على أحد ، وإن كنا لا نستطيع دائماً أن نشر عليها . وأرجو أن أستطيع قريباً ، إرسال أحد دواويني إليكم . أما عن القصص المرافقة ، فقد تم تحويلها إلى الأستاذ «عليمةن فياض» .

✱ الشاعر العربي الراحل

الأستاذ .. أحمد عبد المحطي حجازي
الأستاذ الشاعر .. مبرور باب .. أصدقائه
إبداع »

تحية طيبة ،

هذا هو العالم الثاني لإبداع في مضمونها الجديد والتميز وأعترف لميلانكم :

إننا ومنذ مارس ٩١ لانكاد نلقيك من دهشة ، إبداع ، المتجددة .

هذه البهجة التي تستلزل الخلف ليستيقظ من ركود التكرار للعمل ليعمق ويقارن ويبدع أن تولدت لديه السهوية الحقيقية ، ولكننا نجد هل الشائفة الآخر بعض من تصويهم هذه التدهمة بالوراء — لا شيء — إلا لأنهم أبقوا المألوف واستلبوا نعمة أنكما قال شاعرنا الراحل .. أصل نقل :

إِ هؤلاء الذين يحبون طعم اللريد ،
وامتطاء العبيد ،
هؤلاء الذين ثقلت عساكنهم فوق
أعينهم .

.. ولكنني في النهاية القول لميلانكم ..
« صدمت فانتعتمونا »

وفكم الله ورحمكم ولله الحمد لنضالكم
الألمبي .

١٨٠

— تشكر الصديق الكريم الشاعر

« سلمي عبد الجليل » ، ويحمد بأن نواصل العمل من أجل أن تكون (إبداع) دائماً عند حسن ظن جميع قرائها الأعزاء . أما عن النص المرافق ، فسوف يلقى ما يستحق من عناية ، فساته شأن سائر ما يصنأه بلالريده ، وإن كان هناك ما يستدعي للناقشة ، ففي الأعداد التالية .

✱ المبدع الكبير :

الشاعر / حسن طيب

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته
هذا جهد رائع وآخر شهى تقدمه لنا إبداع في كل عدد جديد .

المبدع الكبير :

لقد حضرت إلى المجلة عدة مرات ، ولم يسعدني الصل بمقابلته ، ولو تذكرني فانا صاحب الصوت الذي حدثك بخصوص مهرجان الشعر بكلية التربية شيبين الكوم ، والذي لم يسعده الحظ بحضوركم ، فلم يجد شعر البريد وسيلة للتخاطب والحديث إلى شاعر له خبرته وتجربته في القصيدة العربية الحديثة

يستحقها ، ليس هذا كلاماً موجهاً إليك وحده يا أستاذ « علي » ، بالطبع ، فهو موجه أيضاً إلى كل القراء والمودعين الجاهدين ، ولذا فمن نعتز بهذه الثالثة ونحرص عليها في الوقت نفسه ، وسنكون لنا ولقة تلفزيونية مع بعض إبداعاتك في الأعداد التالية . أما تخلفي عن حضور مهرجان كلية التربية شيبين الكوم ، فهو ما أرجو أن تقبل اعتذارى عنه ، وما دمنا قد جمعتنا طريق واحدة ، فستضعنا في المهرجانات ولقاءات أخرى كثيرة .

رفود القصيدة :

— الصديق الشاعر/لطفي عبد المحطي

كانت قصيدتك (صرد) قيد النشر ، ولكننا فوجئنا بها منشورة في دورية أخرى ، والصدفة وحدها هي التي إنقذت المواقف فمنعت تكرار نشرها في مكانين مختلفين وفي الشهر نفسه ، ولا شك في أنك الملم في ذلك ، فلا يجوز أن ترسل بقصيدتك إلى مكان ثانٍ مهما تأخر نشرها ، إلا بعد إخطار المكان الأول . أما قصيدتك الجديدة (حكايات) فإني لا أرى فيها ما يؤهلها للنشر في (إبداع) .

— الشاعرة/منال عيسى (بنغازي - ليبيا)

نشكر لك ترحيبك الكريم وإطرائك المخلص — (إبداع) ، وسوف ترسل إليك قريباً بخطاب يتضمن شروط الاشتراك ، أما القصيدتان فسوف نعتني بقراءتهما ونشر ما نجده صالحاً منها .

ويبقى لدينا العديد من القصائد التي سنناق عليها بدءاً من العدد القادم ، ونرجو أن يقبل الإسماع اعتذارنا عن التأخير .

Bibliotheca Alexandrina



0530793